ŻYCIE LITERACKIE

ORGAN TOWARZYSTWA POLONISTÓW
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE
I KRYTYCE LITERACKIEJ

ROK III — ZESZYT 1
STYCZEŃ — LUTY
1939

WARSZAWA

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA"

TREŚĆ ZESZYTU I.

Str.

Z. Szmydtowa: *Z estetyki romantycznej* 1
Z. Libin: *Pochwała akademicka* 4
L. Langholz: *Szkoła w belestrystyce polskiej* 12
A. Tretiak: *Z angielskich poglądów na istotę i cel krytyki* . . . 17

Oceny i sprawozdania:

Biblioteka kultury polskiej i obcej t. I i II (J. Kulczycka-Saloni); *Nauka Polska t. XXIV* (S.)

S. Kawyn: *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajności literackiej* (W. Borowy); K. Troczyński: *Twórca i dzieło* (Z. Skwarczyński); K. L. Koniński: *Pisarze ludowi* (Z. Skwarczyński); R. Pakowska: *Polskie przekłady poematów Byrona „Childe Harold" i „Manfred"* (K. Zawodziński).

Biblioteka wierszy wybranych (J. Saloni) 21
Książki dla dzieci i młodzieży (W. Stetkiewicz) 35
Kronika 38

Warunki prenumeraty „Polonisty" i „Życia Literackiego":

rocznie . . 13 zł („Polonista" — 6 zł 50 gr) numer pojedynczy 1 zł 50 gr
półrocznie 7 zł („Polonista" — 3 zł 50 gr) Każdy zeszyt obejmować będzie w r. 1938 co najmniej $2^1/_2$ ark. druku.

Członkowie Tow. Polonistów R. P. otrzymują oba czasopisma z tytułu opłacania składki członkowskiej.

Adres Redakcji i Administracji:

Warszawa 1, Stare Miasto 31 (Kamienica Ks. Mazowieckich).

Konto czekowe w P. K. O.: nr 68 (Tow. Polonistów R. P. Zarz. Gł.)

Godziny urzędowe Prezydium Zarz. Gł.: czwartki od 14,30 do 15,30



Zofia Szmydtowa

Z ESTETYKI ROMANTYCZNEJ

Romantycy nie dążyli do zbudowania poetyki opartej na stałych normach, nieufnie usposobieni wobec kontroli intelektu wywodzącego z dzieł istniejących nakazy dla przyszłych twórców. Pragnęli oni ustalić zasadę autonomii sztuki nie na podstawie odrębności jej wytworów w stosunku do wszelkiej innej produkcji ludzkiej, ale przede wszystkim w związku z swoistym charakterem c z y n n o ś c i a r t y s t y. Nie utwory stawały się w teorii romantycznej głównym przedmiotem zainteresowania, ale wizja poety, nadająca wyraz duchowy materii dzieła. Sprawa kształtowania utworu schodziła na plan dalszy, gdyż o wizji mniemano dość powszechnie, że nie da się ona w pełni zrealizować. Shelley np. twierdził, iż najdoskonalsza poezja jest zapewne tylko wątłym cieniem oryginalnej koncepcji poety, który różni się od zwykłych ludzi większą siłą odczuwania i przeżywania, ale nie zdoła nigdy w zupełności wyrazić swych doznań wewnętrznych[1]). Zaliczał więc Shelley do poetów zarówno twórców praw, założycieli społeczeństw jak też wynalazców i w ogóle wszystkich, którzy zbliżali się w swej działalności do prawdy i piękna. Carlyle wręcz nie rozumiał, dlaczego Mirabeau obdarzony tak bogatą wyobraźnią nie pisał tragedyj czy poematów. Zdziwienie to świadczyło wymownie o nadaniu zdecydowanej przewagi energii i gotowości twórczej nad wykonaniem, stanowi wewnętrznemu twórcy nad zrealizowanym pomysłem.

Odwracając się od empiryzmu ku panteizmowi, uznano, że pierwiastek uniwersalny wyraża się w tworach indywidualnych, że istotę bytu pochwycić można nie na drodze rozumowania, ale w uczuciach, przeczuciach i rojeniach. Coleridge dowodził, że władza kontrolująca myśli nie może zorganizować ani ogarnąć całej mnogości doświadczeń. Dzieło w tym oświetleniu stawało się jakby aluzją do wizji artysty, lepszym lub gorszym przewodnikiem dającym o niej znać odbiorcy. Poeta według teorii romantycznej w chwilach podniesienia duchowego zwanego zwykle natchnieniem osiąga bezpośredni kontakt nie z fenomenami natury, ale z jej transcendentalną rzeczywistością. Coleridge nazywał to f o r m ą i s t n i e n i a — kiedy człowiek zapominając

---

[1]) A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*. London. Arnold. 1926.

o sobie odnajduje siebie w wielkiej całości — a nie tylko formą poznania. Było to jakby poznanie bezpośrednie, zanurzenie się w najgłębszym procesie bytu. Natchnienie stawało się władzą autonomiczną przenikającą niedostępne dla rozumu tajemnice natury, zdolną sięgnąć w sferę „widzącej wiary", wyrazić to, co niewyrażalne, nieobjęte, nieskończone. Ambicją poety romantycznego było odkrywanie, przez wierność własnym wizjom spraw niedostępnych poznaniu i przeżyciu ludzkiemu na innej drodze. Mgliste z konieczności, jak wszelka aluzja, ale sugestywne zarazem przedstawienie stawało się ideałem romantyka. Wierzył on, że tworząc dopełnia ważnego zadania: podnosi i uszlachetnia istnienie człowieka, przekazując mu prawdziwą wiedzę o duchowej rzeczywistości świata. Wierzył, że nie dowolna gra wyobraźni, ale wyższe prawo wyciska swój znak na jego dziele, że rozjaśnia je błysk nieskończoności (Schelling).

W zgodzie z zasadniczym dążeniem estetyki romantycznej do oświetlenia czynności poety, ale w oparciu na dobrej obserwacji własnego procesu tworzenia, formułował swe sądy estetyczne Juliusz Słowacki. Na szczególną uwagę zasługuje jego lapidarny wywód zawarty w *Godzinie myśli*. Poeta wyszedł tu od natchnienia, które pobudza inteligencję i wprowadza ją w świat odmienny i odrębny niż rzeczywistość. W świecie tym wszystko dzieje się według „wypadków myśli". Inteligencja kieruje marzeniami i sprawia, że człowiek, który je snuje, o ile jest artystą, potrafi „się odłamać od nich zimniejszym rozumem" i „silną wolą [rzucić] je przed siebie". W tworzeniu więc dzieła biorą udział wszystkie siły psychiczne i z takiego ujęcia wynika, że dzieło jest czynem poety zdążającego od wizji ku jej realizacji, ku wykonaniu. Słowacki nie przecenił bynajmniej przeżycia sprowadzając je do roli pobudki przy snuciu obrazów w stadium marzenia. Ujawnił natomiast z naciskiem pracę inteligencji uważając za warunek konieczny dla konsekwentnego rozwinięcia pomysłu. Między marzycielem o bujnej wyobraźni a poetą ustalił przez to wyraźną granicę. Pierwszy — to sługa marzeń, drugi — to ich władca. Twórca musi oddzielić się od przedmiotu, który kształtuje, zobaczyć go niejako od zewnątrz, nie działa bowiem w stanie ekstazy, nie wyłania z siebie dzieła spontanicznie, ale je buduje. Musi stać się chłodnym obserwatorem własnych „płomiennych" doznań, by dać im wyraz i wprowadzić w jakiś układ. O tym momencie mówił Goethe, że przynosi on artyście wyzwolenie od dręczących przeżyć[1]). Z nim także wiązały się wszystkie oskarżenia poezji o głęboki fałsz i sztuczność (Platon). Zarzucano wielokrotnie poetom, że nie są bezpośredni ani jednolici, lecz rozdwajają się wewnętrznie, by z własnych i cudzych najgłębszych doznań uczynić przedmiot artystycznej eksploatacji. Tragiczną stronę tego zjawiska przedstawił Krasiński w postawie

życiowej hr. Henryka. Słowacki dostrzegł z właściwą sobie bystrością w dystansie między autorem a kształtowanym przez niego światem istotną cechę czynności artysty. Nie uznał jednakże za wystarczające dla niej ani bogactwa wyobraźni, ani opanowania jej przez myśl, ale dopiero ich łączność z wykonaniem. Celem wysiłków poety musi być dzieło powszechnie zrozumiałe, przemawiające do ogółu czytelników. Jest to ustalenie komunikatywnego charakteru dzieła, odkrywanego tyle razy na nowo w różnych ujęciach sztuki i literatury.

Ugruntował więc Słowacki w *Godzinie myśli* zasadę autonomii twórczości artystycznej: przez stwierdzenie, że pochłania ona całkowicie psychikę twórcy, przez wyróżnienie istotnych stadiów procesu tworzenia i przez uwydatnienie obiektywnej ważności dzieła potwierdzonej recepcją czytelników. Ukazał dzieło jako produkt natchnienia, pracy intelektu i zdolności obiektywizowania pomysłu. Na zdolność obiektywizowania położył szczególnie mocny nacisk uważając ją za konieczną i naturalną dla poety. W tak trzeźwym ujęciu czynności poety nie było miejsca na skargi, że wizja przewyższa wszelkie możliwości jej realizacji, że to, co wyrażalne, jest słabym odblaskiem przeżycia twórcy. W okresie powszechnych ubolewań na oporność tworzywa, na niewspółmierność między pomysłem a wykonaniem (Mickiewicz, Norwid) podziw budzi surowe stanowisko Słowackiego, który poezją nazywał to, co uzyskało kształt i wyraz, nie to, czego wyrazić nie można. Stając do zawodu literackiego w konkretnych warunkach życia na emigracji uznał on za potrzebne określić bliżej swój program. Zaznaczył, że nie śmie sięgnąć po najwyższy ideał poezji uniwersalnej zrealizowany przez Szekspira, który „serca i myśli ludzkie, niezależnie od epoki przesądów, malował i stwarzał..." (przedmowa do III tomu *Poezyj*), ale że pragnie odkryć i odsłonić w swych pismach transcendentalne czynniki egzystencji swego narodu. W przedmowie do *Balladyny* przeciwstawił historykowi badającemu z rozwagą fakty dziejowe poety. Stwierdził, że natchnienie nie jest „gorączką", ale osobną władzą, która działa według praw Boskich nadając dziełu nie tylko „wnętrzną siłę żywota", ale także odkrywając prawdę życia zamierzchłej przeszłości. Wierność własnym wizjom i rojeniom urastała w przeświadczeniu Słowackiego do roli najwyższej zasady obowiązującej poetę. (Przedmowa do *Lilli Wenedy*). Kreśląc zarysy poezji przyszłości (w artykule o *Nocy letniej* Krasińskiego) dowodził Słowacki, że narodziła się w Polsce nowa cudowność bardziej duchowa niż dawna grecka i włoska, że: „Oddech nadzmysłowego świata już jest ujęty w słowa — szmer niewidzialnego wpływu już gra w harfie poety i wtoruje mu tak, że mimowolnie włosy na głowie powstają. I nie jest to próżna fantasmagoria umysłu, ale wszystko-

widzenie serca, ognistszego nad inne, ale przedarcie się śmielszego poety w świat duchów — ale pojęcie harmonii najfatalniejszych naszych czynów z myślą Boga o świecie.“ W tej wypowiedzi zawarte zostały zasadnicze postulaty teorii romantycznej: poeta czuje mocniej i goręcej niż zwykli ludzie, dzięki natchnieniu uzyskuje związek z absolutem, zdolny jest w dziełach swych wyrazić żywe poczucie nieskończoności, odsłania byt duchowy poprzez delikatną tkankę rzeczy widzialnych. Nie zapomniał przecież Słowacki w swym manifeście romantycznym o bardziej rzeczowym ujęciu nowej sztuki. Określił ją jako „liryzm dziwnie zlany z plastyczną twórczością“.

Rzetelna wiedza o poezji sprawiła, że autor *Króla Ducha* potrafił poddać jej prawom własne koncepcje historiozoficzne i religijne, a nawet sprawy związane z polityką dnia, jak to się stało w wierszu: *Do autora Trzech Psalmów*. Praca artysty stanowiła niemal wyłączny trud jego życia, którego, mimo poczucia wielkiej misji religijnej, nie zamienił na żaden inny i nigdy nie doszedł do rozbratu ze sztuką.

Słowacki nie pisał osobnych traktatów, poglądy swe na poezję formułował lakonicznie, mimochodem też rzucał uwagi o różnych pisarzach i dziełach. Wszystkie te wypowiedzi dowodzą, że choć dzielił on ze swą epoką wiarę w zdobywanie przez poezję absolutu, rozpoznawał zawsze jasno to, co stanowi właściwy jej żywioł. Zarówno dla tej twórczości, która odpowiadała jego usposobieniu czy programowi jak i dla najbardziej odmiennej, o ile nosiła cechy wielkiego artyzmu, miał zawsze gorący podziw. Protestował więc zarówno przeciw pisanym „dla rymu“ utworom Zaleskiego, jak i przeciw dydaktyzmowi *Przedświtu*, otwierał oczy współczesnym na artyzm Mickiewicza, na jego „cudowny język“ i eurytmię (*O poezjach Bohdana Zaleskiego*). Był nie tylko „synem pieśni“, ale i jej bezinteresownym miłośnikiem i stróżem.

Zdzisław Libin

POCHWAŁA AKADEMICKA

Pochwała, rozumiana jako rodzaj literacki, nie ma dotychczas osobnego rozdziału w polskiej nauce o literaturze. Nie zastanawiano się ani nad jej genezą, ani nad jej funkcją społeczną i kulturalną, ani wreszcie nad jej estetyką. Dziś powołana niejako na nowo do życia dzięki utworzeniu Akademii Literatury domaga się gruntownego rozpatrzenia pod każdym względem.

„Pochwała akademicka“, bo taka chyba jest właściwa nazwa tego rodzaju literackiego, ma w Polsce niedługą, ale piękną tradycję. Towa-

rzystwo Przyjaciół Nauk w statucie zobowiązywało swoich członków do wygłaszania pochwał zmarłych kolegów. Na posiedzeniach publicznych Towarzystwa członkowie dopełniali swojego obowiązku. Niekiedy odczytywali rzeczy, które szczególnie wyróżniały się pod względem artystycznym.

Bliskimi krewnymi pochwały są portret literacki i nekrolog. Żaden z tych dwóch rodzajow nie zastępuje jednak pochwały, choć mają wiele cech podobieństwa. Portret i nekrolog — to rzeczy przeznaczone do druku, pisane z myślą o czytelniku. Pochwała natomiast powstaje z myślą o słuchaczu. Portret i nekrolog wchodzą raczej w zakres krytyki pisanej, pochwała wiąże się ściśle ze sztuką słowa mówionego, z retoryką. Zdarzały się wprawdzie wypadki, że pochwał nie wygłaszano, jedynie ukazywały się drukiem. Nie zmienia to jednak postaci rzeczy. Ważne jest to, że na obszarze tego rodzaju literackiego krzyżowały się kanony poetyki i retoryki. Dlatego też rozpatrywanie estetyki pochwały wspierać się musi na tych dwóch zasadniczych dyscyplinach.

Pochwała wywodzi się z hymnów, które, jak pisze A. L. Thomas[1]), znakomity retor francuski i znawca tego rodzaju literackiego, miały za cel „wymuszenie przyrodzonej człowiekowi ku Bogu wdzięczności". U ludów starożytnych: Chińczyków, Fenijczyków, Arabów istniały pieśni, które sławiły wielkie czyny i wielkich ludzi. Zasadniczą intencją pochwał jest chęć oddania należnego hołdu zasłudze i wielkości. Pochwały ludzi żywych mogą mieć inne jeszcze ukryte intencje. Jeśli idzie o ludzi znakomitych, odgrywających wybitną rolę polityczną, wpływowych, to często pochwały zamieniają się w pochlebstwa. W okresach despotyzmu panegiryki miały szczególnie odpowiednie warunki rozwoju. Pochlebcy współubiegali się w pochwałach swojego pana. Stąd — brak uczciwej postawy wobec ludzi. Nie o prawdę wtedy już chodziło, ale o to, by rzecz spodobała się panu, o to, by w oświetleniu pochlebcy pan i jego czyny wypadły jak najświetniej. To też pochlebca koloryzuje, odbiega niekiedy od prawdziwego przebiegu zdarzeń, nagina prawdę do swoich celów. Właściwe panegiryzmowi jest unoszenie się z zachwytu nad przedmiotem pochwały, pławienie się w jego uwielbieniu.

Czasy despotyzmu w Rzymie, okresy absolutyzmu we Francji sprzyjały rozwojowi tego gatunku twórczości literackiej. W Polsce zachowało się wiele pochwał z czasów baroku. Znamionował je przerost czczej gadaniny, posunięte aż do absurdu wysławianie przedmiotu chwalby. W szkołach wychowywano młodzież w napuszystości, wielomówności i pseudouczoności. Specjalnie sporządzone zbiory frazesów dopomagały w układaniu pochwalnych mów. Rozmiłowanie się w gotowych frazesach,

[1]) Oeuvres de M. Thomas de l'Academie française. Paris 1792.

formułach doprowadziło do zaniku wyrazu indywidualnego. Wytworzył się natomiast jednolity styl krasomówstwa.

Taki Maksymilian Fredro, rozwodząc się nad panegiryzmem, stawia zasadę, że można chwalić człowieka ze względu na trzy okresy czasu: 1) przed jego narodzeniem, 2) za życia, 3) z okoliczności pośmiertnych. Drobiazgowo analizuje poszczególne te okresy, dokładnie je charakteryzując. W odniesieniu do pierwszego trzeba wziąć pod uwagę: miejsce urodzenia, jego znakomitości, dzieła wojny i pokoju, przodków, rodziców, krewnych, początek i rodzaj herbu, wspaniałość rodziny, jej imię itd. W życiu chwalonego należy uwzględnić: wychowanie, zawód, dzieła i słowa, przymioty cielesne, duchowe, a głównie cnotliwość. Zatrzymuje się wreszcie na ostatnim okresie i zaleca rozpatrzenie znaków osobliwych na niebie i ziemi, jakie mają związek z życiem chwalonej osoby. Według takich i tym podobnych przepisów powstawały pochwały. Mało tego: panegiryki nie ograniczały się jedynie do osób. Nie do wyjątków zaliczyć trzeba takie dziwolągi, jak pochwała palca Augusta Mocnego[1]).

Pochwały — panegiryki znamionuje brak równowagi między właściwym przedmiotem pochwały a potęgą środków, którymi się dysponuje przy jej tworzeniu. Sama nazwa panegiryku wywołuje wrażenie utworu przeładowanego werbalizmem, tchnącego nieszczerością uczucia, żyjącego jakby nieuzasadnionym pochlebstwem. Panegiryk, jako rodzaj literacki, ma swoje odrębne cechy, rządzi się, można by rzec, swoimi prawami, stanowi osobny dział poetyki.

Pochwała akademicka, choć w pewnym stopniu wywodzi się z panegiryku, jest jednak czymś innym. Jakkolwiek oba te rodzaje służą jednemu i temu samemu celowi — sławieniu zasług, męstwa, cnoty itp., to jednak robią to w zupełnie odmienny sposób.

O ile panegiryzm właściwy jest czasom baroku, o tyle pochwała akademicka łączy się raczej z duchem oświecenia. Kulturę umysłową wieku oświecenia cechował pewien wzgląd na cele praktyczne, co ujawnia się w kierunkach filozoficznych i literackich tego czasu. Wytwarzał się nowy typ myśliciela-publicysty, literata zabierającego głos w licznych w wieku XVIII salonach i akademiach. Rozpowszechniały się instytucje lóż masońskich, które szerzyły idee braterstwa i humanitaryzmu w przemówieniach swoich członków. A do zwyczajów panujących w lożach tak jak w akademiach literackich i naukowych należało wygłaszanie mów pochwalnych na cześć zmarłych braci.

Pochwała miała konkretne zadanie: wystawić życie i twórczość zmarłej osoby w ten sposób, aby złożyć należny hołd pamięci i jednocześnie oddziałać wychowawczo na żyjących.

---

[1]) Michał Janik: *Z dziejów wymowy w wieku XVII i XVIII.* Pamiętnik Literacki 1908. 1910. Str. 468.

Materiał pochwały wyznaczał człowiek swoim życiem i działalnością. Każdy, kto przygotowywał mowę, musiał zapoznać się z dokumentami związanymi z kolejami losu i działalnością zmarłej postaci. Środowisko, w jakim odczytywano względnie wygłaszano pochwały, składało się z ludzi, którzy na ogół znali osobiście sławionego, wiedzieli o nim dużo. Mówca dbał tedy o prawdę i o wysoki poziom przemówienia. Z samej natury pochwały wynikały pewne warunki: autor podawać musiał dane życiowe oraz kreślić charakterystykę działalności. Sama nazwa tego gatunku sztuki oratorsko-literackiej wpływała do pewnego stopnia na sposób przedstawienia zebranego materiału. W pochwale trzeba było umieścić to, co godne było pochwały, co miało jakąś wartość i wydawało się trwalsze niż życie chwalonej osoby.

Walory estetyczne tego rodzaju literackiego zależały od odpowiedniego zorganizowania materiału tj. od kompozycji i stylu. Wywołać właściwe wrażenie na słuchaczach, wzruszyć ich czy zachwycić mógł mówca wyłącznie środkami retorycznymi jak intonacją głosu, podniesieniem lub załamaniem, pauzą czy nawet gestem. Pochwały bywały zapewne odczytywane. Trzeba było zatem tę wynikającą stąd pewną monotonność ożywić przy pomocy środków pozaliterackich.

Jeżeli natomiast idzie o czysto estetyczne walory pochwały jako dzieła literackiego, to można by w nim wyodrębnić dwie dziedziny: 1) to, co mieści się w granicach materiału dokumentalnego i 2) to, co wychodzi poza obręb samego materiału.

Punkt pierwszy nie wymaga specjalnych wyjaśnień. Tłumaczy się sam jasno: idzie o to, jakim językiem autor rozporządzał dla odtworzenia życia i twórczości zmarłego i w jakim porządku następowały po sobie części utworu, na które autor kładł większy nacisk, a które usuwał w cień. Punkt drugi nawiązuje do tych elementów pochwały, które nie łączą się bezpośrednio z materiałem dokumentalnym, natomiast zyskują pewną samodzielność i, rzec można, wyodrębniają się jako całości przemawiające jakąś autonomiczną wartością.

Opisowi bowiem różnych fragmentów życia, ocenie działalności zmarłego towarzyszyły często pewne prawdy ogólne. Owe prawdy ogólne przemieniały się niekiedy w aforyzmy artystycznie budowane. Zdania o charakterze aforystycznym pojawiały się często w mowach retorów francuskich, którzy nawet lubili używać tego rodzaju chwytu artystycznego. Spostrzeżenia życiowe czy pewne prawdy filozoficzne układały się bądź w lapidarne zdania, bądź w metaforyczne okresy, tchnące poetyckim urokiem. Sens takich aforyzmów nie ograniczał się jedynie do potęgowania artystycznych walorów przemówienia. Żyły one jakby pięknem własnym, którym miały zachwycać słuchacza czy czytelnika. Umysłowość ludzi oświecenia skłaniała się ku takiemu typowi

myślenia, które by zamykało rozmaite zjawiska życiowe w pewne ogólne prawa. Tworzenie błyszczących powiedzeń, efektownych porównań wnikających w istotę rzeczy, chwytających właściwy sens odpowiadało ówczesnej salonowej kulturze.

Takie epigramatyczne ujęcie myśli, którą autor rozwija oraz ilustruje życiem i twórczością omawianego człowieka, przypomina jakby werset Pisma Świętego, dookoła którego ksiądz osnuwa nić swojego kazania. Aforyzm taki podwójną może w pochwale odgrywać rolę. Może być punktem wyjścia, od którego rozpoczyna się fragment omawiający jakiś wycinek życia. Innym razem może być efektem końcowym, który by zamykał pewien rozdział sławionego żywota. W tym wypadku życie jakby dostarczyło materiału dla wyprowadzenia ogólnego wniosku czy wypowiedzenia sentencji. Weźmy dla przykładu znaną niegdyś pochwałę Grzegorza Piramowicza, napisaną przez Stanisława Kostkę Potockiego, szczególnie obfitującą w rozmaite „złote myśli".

Powiada na przykład Potocki: „Ma to właściwym rozum ludzki, że najlepiej pojmuje i w tym najłatwiej ćwiczy się, w czym sam sobie jest przewodnikiem, co przez się nabywa".

A zaraz po tym: „to prawidło było prawidłem Piramowicza". W innym miejscu tej samej mowy pojawia się następujące spostrzeżenie: „Łatwiej jest znaleźć ludzi posiadających obszerne znajomości niż rzadki talent udzielania ich inszym." I znowu nieco dalej następuje stwierdzenie, że w tej małej liczbie „mało się który znajduje, co by drogą nauki umiał prowadzić do rozsądku i cnoty". Rzecz jasna, że pośród takich znalazł się Piramowicz, a mówcy chodziło o stworzenie atmosfery, w której postać Piramowicza nabrałaby większego blasku.

Do zdań, które oddziałują przede wszystkim swoją kunsztowną formą i które mają autonomiczną wartość zaliczyć by można takie, wyjęte z pochwały Tadeusza Czackiego napisanej przez tegoż samego Potockiego: „Lecz trwałe szczęście nie jest ludzkim przeznaczeniem: zaledwie go nam kiedy zakosztować wolno; jest ono błyskawicą wśród nawałności życia człowieka, jest ono krótkim spoczynkiem w trudnej podróży, którą od kolebki do grobu odbywa". Mamy tu przykład rozbudowanej metafory. Wydaje się nawet, że akcent położył autor na drugiej części okresu, która jest poetyckim przedstawieniem myśli. Ale w pochwałach znaleźć można i krótsze, pozbawione kunsztownej oprawy stylistycznej powiedzenia, utrzymane często w tonie normatywnym: „I ten jest najpożądańszy dar w gorliwym obywatelu, by rozsądny zapał jego zawsze pożytek, nigdy nie przynosił szkody Ojczyźnie".

Estetyczna funkcja omówionego typu zdań, które występowały bądź w postaci krótkich aforyzmów, bądź w formie dłuższych okresów meta-

forycznie budowanych wynikała 1) z ich ornamentacyjnego charakteru, 2) z roli logicznego łącznika między różnymi częściami pochwały.

Znaczenie ornamentu jako zdobniczego czynnika polega na tym, że wyodrębnia się on z całości struktury, koncentrując na sobie uwagę odbiorcy. Ornament wzięty w oderwaniu od dzieła oddziaływa estetycznie w dalszym ciągu, ale już inaczej aniżeli ukazany na tle większej całości. W pochwale, kiedy ornament taki otwiera lub zamyka części przemówienia, wiąże je zarazem w ten sposób, że nadaje im cechy artystycznej spoistości.

Sposobów podania materiału dokumentalnego było wiele. Jak pisze wymieniony przedtem znawca wymowy pochwalnej Thomas: les éloges de l'Académie Française, tous composés par des mains différentes portent chacun le caractère de leur auteur. Fléchier chwalił w antytezach, la Bruyère w portretach, Massillon w obrazach, Montesquieu w epigramach, a autor *Telemaka* w zdaniach czułych i harmonijnych. [1])

Każdy z wymienionych sposobów posiada odrębne walory estetyczne i wymaga innego ujęcia życia chwalonej postaci. Pochwała nie jest przecież tylko uporządkowanym życiorysem, ale jest także oceną człowieka i obrazem godnym chwały i naśladowania.

Mówcy chodziło o to, aby forma sądu była jak najefektowniejsza, a przedstawiony żywot oddziałał jak najsugestywniej na słuchaczy i czytelników.

Rozpoczynali mówcy przemówienia w rozmaity sposób, ale pośród tych wielu sposobów można by wyróżnić dwa zasadnicze typy: dynamiczny i statyczny.

Porównajmy umyślnie początki dwóch mów pochwalnych. Oto jak rozpoczynał pochwałę Ignacego Potockiego Julian Ursyn Niemcewicz:

„Któż jest co wśród tego tłumu zdobytych laurów sięgnie choć po skromną obywatelską palmę? Mówić będę o czasach, gdzie dostojeństwa, co mówię, tron samym czczym tylko było imieniem!"

A teraz przykład innego zgoła stylu, który pozbawiony elementu dynamicznego, pełen jest jakiegoś wewnętrznego spokoju i powagi:

„Wezwany od Was uczen Mężowie do mówienia o Matuszewiczu, z powolnością lecz z obawą zadosyć czynię świętemu dla mnie obowiązkowi, bo czuję, żeście w tym zawierzyli nie słabemu talentowi mojemu, lecz uczuciom przyjaźni, to jest serca nie ust wymowie".

W pochwałach pojawiają się często apostrofy i pytania retoryczne. Obie te figury są środkami silnie spotęgowanej uczuciowości. Zwrócenie się z mową czy z wezwaniem do zmarłego inny ma charakter niż apostrofa

[1]) A. L. Thomas l. c. t II. Str. 155.

do żywych słuchaczy. Pierwszy typ apostrofy ma wyraźne akcenty wzmacniania strony uczuciowej przemówienia. Idzie w tym wypadku o podniesienie nastroju, o naoczne jakby pokazanie nieubłaganej mocy śmierci. Wezwanie zaś do żywych z zachętą do naśladowania cnót zmarłego ma w sobie coś z dydaktyzmu zaprawionego patosem.

Pytania retoryczne, jak wiadomo, w zespoleniu z całością mowy i intonacją zawierają odpowiedź. Forma jednak zdania pytającego pobudza bardziej uwagę, działa w sposób intensywniejszy na słuchacza. Oba te chwyty stylistyczne wynikają z retorycznego charakteru pochwał. Konieczność ożywienia materiału dokumentalnego nakazywała nieomal korzystać z tego rodzaju figur, które stanowią jakby nieodzowny fragment każdej pochwały.

Nagromadzenie apostrof i pytań retorycznych decyduje o dynamice stylu. Pochwała, która obfituje w tego rodzaju środki, ma na celu nade wszystko oddziałanie emocjonalne. Inaczej rzecz się przedstawia, kiedy mamy do czynienia ze stylem, który nazwaliśmy statycznym. W tym przypadku pochwała jest utworem wywołującym wrażenie rzeczowości i konkretności. Nie chodzi już wtedy o spotęgowanie uczuciowego nastawienia. Przedstawiony przekrój duchowy człowieka i jego działalności ma wywołać raczej postawę realną.

Charakterystyczna dla pochwały podniosłość wyrażona bywa wtedy przy pomocy innych środków niż wyżej wymienione. Inwersja językowa, chwyt popularny dla pseudoklasycyzmu, staje się skutecznym sposobem wyrażenia artystycznego charakteru pochwały. Tak na przykład zwraca się mówca do poległych żołnierzy: „O szlachetnie w Niemczech i Hiszpanii polegli rycerze nasi. Wy, których wymieniłem, i wy, których dotąd mi nieznane rozgłosi sława imiona, dzielni dowódcy i mężni żołnierze".

Odpowiednie rozmieszczenie określeń, kunsztowna budowa zdań z troską o rytm, w którym by ujawniła się powaga tematu — takie czynniki podkreślały artystyczne walory przemówienia. Charakterystyczny dla pochwał jest element narracji, wynikający z konieczności opowiedzenia losów życia chwalonej postaci. Narracja pochwał różni się od wszelkich innych opowiadań tym, że jest to narracja przeznaczona do wygłaszania w szczególnych warunkach. Nie może ona wchodzić w styl gawędy; anegdota podkreślająca jakiś epizod życiowy musi być ujęta poważnie i rzeczowo. Inwersja składniowa oraz umyślne rozmieszczenie akcentów rytmicznych — to właśnie czynniki, którym tok opowiadania, owa część informacyjna niejako, zawdzięcza ożywienie.

Z jeszcze innych figur retoryczno-stylistycznych korzystali autorzy pochwał dla nadania im charakteru dzieł sztuki. Antyteza — ten cyceroniański chwyt, właściwy raczej mowom politycznym i sądowym aniżeli pochwalnym, i w tym ostatnim rodzaju objawia się z właściwą sobie rolą.

Oto wyjątek z pochwały Krasickiego[1]): „Znikły prawa jego do najznakomitszych urzędów, kiedy dzieła są we wszystkich ręku. Inni osiedli i osiadać będą wysokie godności jego i jedni po drugich znikną w grobowych cieniach, popychając się na kształt fal morskich ku brzegowi, i na nim ginąc następnie; kiedy Krasicki trwać w pamięci ludzkiej nie przestanie... O cieniu, o maro ludzkich wielkości! czym przy jeniuszu jesteś? Oto tym, czym jednodniowy robak przy odwiecznej skale, u nóg której czołga się".

Cytowany fragment pokazuje antytezę jakby na dwóch kondygnacjach.

Przeciwstawienie rzeczy trwałych przemijającym z życia znakomitego człowieka zakończył autor powyższej pochwały antytezą poetycką, która przenosi sprawy życiowe w dziedziny wyższe.

Znamienną cechą stylu pochwalnego był hiperbolizm. Wynikał on z tej zasadniczej postawy, jaką autor pochwały zajmował wobec osoby, której życie przedstawiał słuchaczom. Ten, kto przygotowywał pochwałę, pozostawał najczęściej w szczególnym stosunku wobec osoby zmarłego. Bądź był związany węzłem osobistej przyjaźni, bądź żywił jakiś specjalny kult dla zmarłego, którego pochwały się podjął. Toteż spotykały mówcę zarzuty tego typu, że „z mało co znanego plebana zrobił Cycerona i Arystydesa", że „karła w wielkoluda zamienił". Obrona takiego sposobu mówienia powoływała się znowu na tego rodzaju argumenty, że „cnota, prawość, nauka zasługują na równe przynajmniej pochwały co waleczność i potęga, a człowiek, który posiada takie zalety godzien jest stylu, jakim się pisze o królach i rycerzach".

Hiperbolizm pochwały wiąże się zresztą ściśle z jej zadaniami i rolą, jaką wyznaczali jej rozmaici mówcy i pisarze. Pisał o tym Thomas i stwierdził, że autorzy pochwał na różne sprawy kładli nacisk. Jedni podkreślali moment wychowawczy, inni dbali przede wszystkim o poziom artystyczny, inni wreszcie starali się o utrzymanie charakteru rzeczowego. Styl był więc konsekwencją ujęcia tematu.

Prócz wymienionych wiele by jeszcze można było wyliczyć chwytów, które pojawiały się w pochwałach i dodawały siły ich artystycznemu wyrazowi. Wymieniliśmy tu najbardziej charakterystyczne i najpopularniejsze. Proza artystyczna, w granicach której mieści się także pochwała, rozporządza rozmaitymi środkami wywołania właściwego efektu. Pochwała jako szczególny przypadek artystycznej prozy korzysta z nich. Bierze przede wstystkim to, co jej potrzebne, aby pamięć sławionej postaci uczczona była godnie i poważnie.

[1]) Stanisława Kostki Potockiego.

Leon Langholz

SZKOŁA W BELETRYSTYCE POLSKIEJ

Podstawowym warunkiem istnienia tematu w dziele literackim jest przeżycie twórcy: temat dzieła jest częścią duszy autora. Wprowadzenie szkoły jako tematu do dzieła literackiego ma podstawę w głębokich przeżyciach psychicznych pisarzy. Okres szkolny przypada bowiem w czasie formowania się psychiki, w dobie konfliktów lat dojrzewania, w fazie, w której dusza młodego człowieka się rozwija i ulega decydującemu kształtowaniu.[1]) Dlatego wydaje mi się istotnym wprowadzenie do rozważań aspektu psychogenetycznego.

Szkoła jest zjawiskiem społecznym i podlega zmianom i przekształceniom wraz z przeobrażeniami socjalnymi. Utwory literackie o szkole są więc z jednej strony obrazami życia społecznego określonej doby, z drugiej przez porównanie z współczesnością ilustrują wady i błędy przeszłości; spełniają one przez to wybitną funkcję socjalną, która jest jednym z naczelnych zadań literatury pięknej. Szkoła jako temat literatury nie jest ściśle ograniczona literackością, można z tego, co przedstawiło dzieło literackie, wysnuwać wnioski pedagogiczne o roli szkoły, o jej organizacji i zadaniach. Stąd płynie potrzeba uwzględnienia w naszych uwagach aspektu społecznego i pedagogicznego.

Ale dzieła literackie o szkole są tworami artystycznymi, są estetyczną obiektywizacją przeżyć. Obiektywizacja ta podlega normom, które czynią z przeżyć artysty twór niezależny od autora jako dzieło artystyczne i które umożliwiają kontakt dzieła z odbiorcą, z czytelnikiem. Dlatego uważam za korzystne wskazanie na formę artystyczną utworów o szkole, czyli na ich artystyczny kształt i wprowadzenie trzeciego aspektu — estetycznego.

* * *

Ankieta rozdana przed laty słuchaczom jednego z krajowych instytutów pedagogicznych [2]) wykazała, że pierwszy kontakt z szkołą był dla dziecka wstrząsem połączonym z płaczem i z dość długo trwającym strachem. Sny o egzaminach i szkole pojawiające się nawet u ludzi starszych, którzy już nic wspólnego nie mają ze szkołą, a tak częste u uczniów, studentów uniwersytetu i młodych inteligentów, wskazują na trauma-

---

[1]) Nie bez racji była ankieta o latach szkolnych pisarzy ogłoszona swego czasu w *Wiadomościach Literackich*.

[2]) Ankieta w Seminarium Psychologii Pedagogicznej prof. Szumana na U. J. w Krakowie w r. akad. 1928—9.

tyczno-urazowy charakter przeżyć szkolnych [1]). Na takim tle można by wyjaśnić genezę motywu w utworze literackim. Dzieło artystyczne, w którym tematem naczelnym jest szkoła, może być uznane za swoisty teren wyzwalania się psychiki artysty z przeżyć o charakterze urazowym. Stosunek ucznia do nauczyciela zawiera mnóstwo momentów komplikujących życie szkoły. Psychoanaliza zwróciła uwagę na różne przejawy tego stosunku, od uwielbienia do nienawiści poprzez pogardę i brak uszanowania dla osoby nauczyciela, i na kompleksy psychiczne powstające na tym tle w duszy młodego chłopca lub dziewczyny [2]). To także może przyczynić się do psychologicznego wyjaśnienia genezy dzieł literackich o szkole. W literaturze niemieckiej i francuskiej znajdujemy tak bogate w szczegóły, a niejednokrotnie tak złośliwe charakterystyki nauczycieli, że chyba tylko niechęć osobista i silne przeżycia o wyraźnie emocjonalnym charakterze mogły autorów skłonić do stworzenia tak karykaturalnych postaci [3]).

Stosunkowo większa ilość dzieł literackich o szkole średniej [4]), o gimnazjach i liceach, wskazywałaby na to, że okres dojrzewania odpowiadający tym rodzajom szkół, jest najbardziej podatny, aby wszystko przeżywać intensywnie i aby te przeżycia w psychice zatrzymać. Konflikty i procesy rozwojowe, które przeżywa człowiek młody w okresie lat 14—18, nie znikają bez śladu w latach późniejszych, ale powracają przy każdej sposobności, a w duszach artystycznych ujawniają się jako motywy literackie o bardzo silnym ładunku uczuciowym i o rozległym bogactwie mniej lub więcej ważnych epizodów.

W latach szkolnych młodzież często pisze pamiętniki [5]), w tym okresie powstają pierwsze utwory literackie młodych. Te właściwości twórcze mogą się potem przejawiać w formie dojrzałych dzieł literackich [6]).

---

[1]) Por. Langholza: *O t. zw. snach egzaminacyjnych* — Chowanna 1935, i Szumana: *Problemy snów* — Chowanna 1937.

[2]) Por. książki o psychanalizie w szkole Pfistera: *Psychanaliza na usługach wychowania* Lwów—W-wa 1931 (przekł.) albo Greena: *Psychanaliza w szkole*. W-wa 1928 (przekł.).

[3]) Np. *Niebieski anioł* Manna — historia o profesorze Unracie. Por. poza tym Skulskiego: *Zagadnienie szkoły w nowszej literaturze niemieckiej i francuskiej*. — Muzeum 1936.

[4]) Nie brak u nas dzieł literackich o szkole powszechnej, jej nauczycielach i uczniach (Morcinek), ale mają one charakter reportaży pisanych przeważnie przez samych nauczycieli o własnych terenach pracy.

[5]) Pamiętnikami młodzieży interesuje się bardzo żywo współczesna psychologia pedagogiczna. (Bühlerowa, Szuman).

[6]) O tym mówi Debesse w książce o oryginalności młodzieży (*La crise d'originalité juvenile* Paryż 1936, str. 376 i nn.) — objawy oryginalności są tylko przygotowaniem do przyszłej pracy twórczej i preludium do dzieł wielkich. („la crise (scil. d'originalité) ne fait, que préparer le travail créateur...“).

W pamiętnikach młodzieży znajdujemy bardzo żywe opisy zajęć szkolnych, charakterystyki nauczycieli i kolegów. Pamiętniki są jakby surogatem dzieła literackiego o szkole [1]). Dzieło o szkole wyrasta więc przeważnie z osobistych przeżyć twórcy, z jego dawno może minionego, ale nie przebrzmiałego okresu dojrzewania, z głębi jego psychicznych kompleksów i urazów.

Przy tych ogólnych raczej uwagach nasuwa mi się twierdzenie, że książka Łukasiewicza pt. *Nauczyciele* [2]) jest dość dobrym przykładem ilustrującym wyzwalanie się kompleksów autora na terenie literackim. Atmosfera prowincjonalnego gimnazjum prywatnego wytwarza u młodego, pełnego inicjatywy i zapału nauczyciela poczucie niższości, które potem opanowuje wszystkie dziedziny życia polonisty Ładowskiego: życie towarzyskie, osobiste, sferę erotyczną, a nawet sferę umysłową i przeszłość spędzoną na uniwersytecie. Na ogół nauczyciele zbyt często, a nawet dość chętnie rozprawiają o swojej jakoby niższości w życiu społecznym i towarzyskim, o niewspółmierności zasług i uposażenia; — w tych rozmowach tkwi chęć wyzwalania się z kompleksu mniejszej wartości [3]). Łukasiewicz kompensuje to poczucie małowartościowości nielitościwym smaganiem osoby dyrektora szkoły i części jej personelu, życia i pseudokultury prowincji i różnych „wyższych" sfer miasta.

Jako następny przykład mogą posłużyć *Zmory* Zegadłowicza. Już w tytule tkwi oznaczenie różnych treści psychicznych, które zadręczają duszę i od których psychika pragnie się jak najrychlej wyzwolić. *Zmory* to wspomnienia o straszliwych przeżyciach szkolnych, o okropnościach koleżeństwa na ławie szkolnej, o pierwszych doznaniach erotycznych w okresie dojrzewania.

* * *

Gdybyśmy przewertowali *Psychologię wieku dojrzewania* Baleya, książkę Szumana o światopoglądzie młodzieży, dzieło Sprangera o psychologii wieku młodzieńczego *(Psychologie des Jugendalters)*, Tumlirza

---

[1]) O stosunku pamiętników o szkole do dzieł literackich o szkole jeszcze będzie mowa.

[2]) Łukasiewicz: *Nauczyciele* W-wa 1936, powieść.

[3]) Por. np. o tym artykuł Parnowskiego: *Szkoła jako teren ekspansji duszy nauczycielstwa.* Kultura i Wychowanie. 1937. W jednej z ankiet z tego artykułu mieści się następująca odpowiedź: „nauczyciel to pół — a nawet ćwierć inteligent — jak wyraził się jeden z współobywateli. Powoduje to wyodrębnienie się grupy nauczycielskiej i tworzenie się specjalnej kasty, która nieraz i w swym łonie nie znajduje wspólnego języka dla tych z miasta i tych ze wsi". Por. też: Langholza: *Kilka uwag o postawie nauczyciela wobec własnego zawodu.* — Ogniwo. R. XIII. Zesz. 3.

i Hoffmanna o latach dojrzewania i i. [1]), znaleźlibyśmy naukowe potwierdzenie prawdziwości przeżyć psychicznych młodych ludzi, które są przedstawione w książkach Parandowskiego, Nowakowskiego, Zegadłowicza, Choynowskiego *(W młodych oczach)*, M a k u s z y ń s k i e g o *(Szatan z siódmej klasy)* [2]) i i. W tych dziełach literackich znajdziemy więc zainteresowania intelektualne i estetyczne chłopców, początki ich twórczości artystycznej, różne formy doznań estetycznych, spis lektury dotyczącej polityki, religii, życia społecznego, powolne wrastanie w społeczeństwo własnych kolegów i ludzi starszych. (Spranger nazwał ten proces: Das Hineinwachsen des Jugendlichen in die Gesellschaft), tworzenie kółek, tajnych organizacyj, sympatie i antypatie na tle poglądów na świat, fermenty w związku z przeżyciami etycznymi i religijnymi, zjawisko przyjaźni i adoracji rówieśników lub osób starszych. Fantazja dojrzewających młodych ludzi pozwala na ujawnienie się tęsknot i marzeń, na danie wyrazu najskrytszym życzeniom. W utworach naszych pisarzy jest cała skala życzeń i pragnień młodzieży, mnóstwo myśli o przemianie, burzeniu, budowie nowych światów i nowych organizacyj społecznych [3]). Poza tym można w powieściach obserwować fazy powolnego kształtowania się osobowości, przechodzenia młodego człowieka od pustki do poczucia pełni, przekształcania się konfliktów wewnętrznych — duchowych i zewnętrznych — z otoczeniem; można stwierdzać nieustanne próby uporządkowania osobowości, ponowny jej rozpad i powrót do chaosu. Burzliwie i gwałtownie dochodzi się do odkrycia jaźni. Młody człowiek zaczyna siebie obserwować, badać osobiste przeżycia psychiczne, jakie powstają w zetknięciu się z różnymi osobami i rzeczami i wśród rozmaitych sytuacyj. Przeżycia psychiczne młodych są bogate jakościowo i ilościowo, a przeżywający nie jest w stanie odkryć w nich linii jednolitej. Wyłania się stąd poczucie niezrozumienia i potrzeba oparcia o osoby drugie, które by te przeżycia chciały i mogły zrozumieć. Gdy jednak taka

[1]) Jedna z najciekawszych i najmniej znanych i trudnych do zbadania dziedzin psychologii rozwojowej. Oto najważniejsze dzieła dotyczące tego okresu: B a l e y: *Psychologia wieku dojrzewania*. Lwów—W-wa. 1931. S z u m a n, P i e t e r, W e r y ń s k i: *Psychologia światopoglądu młodzieży*. W-wa—Lwów 1933. S p r a n g e r: *Psychologie des Jugendalters*. Lipsk 1931. T u m l i r z: *Die Reifejahre*. Lipsk 1924. H o f f m a n n: *Die Reifezeit*, Lipsk 1922.

[2]) W-wa. Geb. i Wolff. 1937.

[3]) Nie brak w literaturze polskiej książek o rozwoju psychicznym młodzieży nie tylko szkolnej, ale np. dziewcząt, które już są poza szkołą, np. G o j a w i c z y ń s k i e j: *Dziewczęta z Nowolipek*; są też książki, które specjalnie podkreślają momenty przełomowe w życiu młodego człowieka, np. K r z y w i c k i e j *Pierwsza krew*. O takich książkach nie będziemy w niniejszym artykule mówili, poświęcony on jest przecież wyłącznie zagadnieniu szkoły, trudno jednak pominąć milczeniem przeżycia psychiczne młodzieży szkolnej opisane z mistrzostwem w powieściach o szkole średniej.

osoba się nie znajdzie, rodzi się poczucie osamotnienia. Tak jest w *Rubikonie* Nowakowskiego, tak z bohaterem Parandowskiego w powieści *Niebo w płomieniach*, tak z Mikołajem Srebrempisanym ze *Zmór* Zegadłowicza.

Najbardziej interesująco i żywo zostało przedstawione w powieściach zagadnienie rozwoju psychoerotycznego i psychoseksualnego [1]). Podkreślam słowo rozwój, bo to, co należy do zakresu tego rodzaju doznań młodych ludzi, przechodzi w powieściach swoiste formy. Naprzód występują te przeżycia jako tzw. seksualna ciekawość i przelotne, okolicznościowe zainteresowanie się płcią drugą. Grają tu rolę także wpływy kolegów. Potem następuje faza złagodzonego erotyzmu jako przyjaźń z dziewczyną, z domieszką sentymentalizmu i miłości. Może to przyjąć też kształt adoracji, odnajduje się w dziewczynie przyjaciela i człowieka, do którego ucieka się w chwili rozpaczliwego poczucia osamotnienia. Wreszcie następuje trzecia faza, tak pięknie opisana w formie symbolicznej zjawy lub marzenia sennego u Zegadłowicza, a także wyraźnie podkreślona u Parandowskiego. Jest to przezwyciężenie obu faz poprzednich na korzyść wzniosłego, męskiego uczucia miłości, które jest syntezą doznań erotycznych i seksualnych.

Obok psychologii młodzieży znaleźć można w dziełach literackich dużo materiału do psychologii nauczyciela. Nowoczesna pedagogika wyłoniła tę nową i wielce dla praktyki szkolnej korzystną dziedzinę, a Döring napisał książkę o psychologii nauczyciela [2]). Nieocenionym źródłem będą tu przede wszystkim: książka Łukasiewicza *Nauczyciele*, dramat Leczyckiego *Sztuba* i *Zmory* Zegadłowicza. Wiele trafnych uwag i ciekawych epizodów znajdzie się też w twórczości Żeromskiego (*Syzyfowe prace*, *Uciekła mi przepióreczka* i i.) i innych dawniejszych pisarzy. Autorzy *Nauczycieli* i *Sztuby* są najprawdopodobniej sami nauczycielami, przemawia za tym żywość opisów, prawdziwość faktów i stanowisko uczuciowe bohaterów tych dzieł wobec szkoły, które przecież jest świadectwem ustosunkowania się autorów. W *Zmorach* nauczyciele są oglądani retrospektywnie, tak jak pozostali w pamięci ucznia, ale opisuje ich człowiek dojrzały, który dobrze pamięta czasy szkolne. Można by przeprowadzić następującą konfrontację — trzeba by porównać typy nauczycieli przedstawione w naukowym dziele Döringa [3]) z tymi typami, które stworzyli w swych utworach literaci-nauczy-

[1]) Trudna do zbadania dziedzina psychologii rozwojowej, częsty motyw w powieściach o młodzieży dorastającej.

[2]) *Untersuchungen zur Psychologie des Lehrers.* Lipsk 1925.

[3]) Döring polecił swym słuchaczom, uczestnikom dokształcających kursów pedagogicznych, opisać typy nauczycieli znanych im z czasów szkolnych i porównywał te opisane postaci z przedstawionym w książce idealnym typem nauczyciela — wybitnie uspołecznionego i o bogatej skali wrażliwości estetycznej.

ciele (Łukasiewicz-Leczycki), i z tymi, które w powieściach przedstawili byli uczniowie, a obecnie renomowani prozaicy. Znaleziono by na pewno wiele podobieństwa pośród typów tych trzech grup postaci. U Döringa, Łukasiewicza, Leczyckiego i Zegadłowicza są zapaleni nauczyciele-wychowawcy, są biurokraci szkolni, odrabiacze godzin i znudzeni, zamęczeni belfrzy, są typy solidnych i niesolidnych pracowników na niwie szkolnej. Tylko u Döringa typy idą pod lancet analizy naukowej. U autorów - nauczycieli jest to opis żywych istot, w których charakterystyce zawarte są implicite poglądy autorów na szkołę i pracę szkolną; jest to więc opis, który można określić jako tendencyjny. U byłych uczniów postaci nauczycieli przepojone są takimi elementami uczuciowymi, jakie żywił dla swego profesora nastraszony grozą atmosfery klasowej[1]) lub przepojony bezkrytycznym entuzjazmem szesnasto- siedemnastoletni chłopak.

Zegadłowicz i Parandowski odróżniają nauczycieli złych i dobrych, wartościowych i mało lub nic nie wartych. Stanowisko ich jednak jest zawsze stanowiskiem uczniów, a nie kolegów-nauczycieli lub badaczy naukowych. Na tle takiej choćby konfrontacji można twierdzić, że postaci nauczycieli przedstawione w dziełach literackich tchną prawdą i są bez wątpienia ilustracją rzeczywistych przeżyć twórców. (Cdn)

Andrzej Tretiak

Z ANGIELSKICH POGLĄDÓW NA ISTOTĘ I CEL KRYTYKI

T. S. Coleridge w swojej *Biographia Literaria* z r. 1816 umieścił, jako pierwszy ustęp systemu estetycznego, jednostronicowe uwagi o wyobraźni i fantazji: *imagination* i *fancy*. Systemu, oczywiście, nie napisał, ale tymi dwiema definicjami zachęcił innych do prób czy to odtworzenia jego przypuszczalnego systemu z luźnych uwag w listach, notach, wykładach itp., czy to wysnucia własnego systemu z tych jego podstawowych definicji. Nie mam tu miejsca oczywiście na omówienie ani tych definicji, ani owych prób — chcę tylko dać krótkie sprawozdanie z trzech książek, które ukazały się w ostatnich latach, są mniej więcej związane z definicją wyobraźni T. S. Coleridge'a, a równocześnie są charakterystycznymi *signa temporis*. Nie zgadzając się z sobą w zajętych przez siebie punktach widzenia, te trzy rozprawy są wyrazem szukania jakiejś ostoi, jakiejś metody orientacji w przemianach, jakim podlegają podstawy humanizmu.

---

[1]) Strach przed profesorem, jaki żywił chłopak w latach szkolnych, wytwarza w jego psychice niezagojoną ranę — uraz, który zostaje potem na całe życie. W dramacie Rittnera pt. *Wilki w nocy* oskarżony o zamordowanie męża swej kochanki Morwicz mówi, że twarz prokuratora jest podobna do twarzy profesora matematyki, który go wyrzucił ze szkoły. Den Szi Chua w powieści biograficznej Tretiakowa „*Den Szi Chua*" opowiada o swych przeżyciach w gimnazjum: „...Piszę wypracowanie i nienawidzę chałatu inspektora, którego wszystkie plamy znam już na pamięć". T. I, str. 154 — tłum. W-wa 1933.



I. A. R i c h a r d s, propagujący krytykę literacką „naukową", opartą o znajomość psychologii, dochodzi w książce *Coleridge on Imagination* (1934) do wniosku, że „poezja jest najwyższym zastosowaniem mowy, głównym koordynującym narzędziem, w służbie najbardziej integralnych celów życia" (str. 230); każdy poemat bowiem, jak to wynika — według Richardsa — nieodwołalnie z opisu wyobraźni przez Coleridge'a, jest „konstrukcją znaczenia" (wzgl. znaczeniową: „a fabric of meaning", str. 220). Nie istnieje wiersz bez sensu; przyjemność, którą sprawia wiersz rytmiczny, nie leży w samym rytmie zewnętrznym — źródłem ruchu wiersza jest ruch znaczenia. Rytm i znaczenie są z sobą ściśle zespolone (str. 119): „dostrzegane związki między czasowymi częściami jakiejś wypowiedzi, które uchu zdają się tworzyć dobre metrum, wywodzą się od związków między częściami jej znaczenia" (str. 120). Toteż prozodia może iść po dwóch torach: raz zajmuje się słowami tylko, jako „znakami zmysłowymi" i wtedy ma zastosowanie do wiersza pisanego i czytanego z nastawieniem takim, iż więcej znaczą te *sensory signs* niż ich znaczenia (np. poezja pseudoklasyczna angielska w. XVIII); drugi raz bierze pod uwagę słowa już uposażone w ich znaczenia (str. 111) i to jest istotna rytmika. Richards nie wspomina tu o Hopkinsie, ale ten wielki poeta jest na to ujęcie najlepszym przykładem. Richards opiera się tu na zdaniu Coleridge'a, że „uczucie muzycznej rozkoszy (the sense of musical delight) razem ze zdolnością wywoływania go jest darem wyobraźni", widzi w tym przełamanie naszego konwencjonalnego pojęcia rytmiki celem „przywrócenia całkowitości naszemu ujęciu aktu mowy" (str. 119). W ten sposób treść wiersza, tj. „znaczenia słów", składających się na wiersz, jest wytworem wyobraźni określonej przez Coleridge'a jako wtórnej, która jest echem „pierwszej" wyobraźni. (Tutaj krótkie streszczenie definicji Coleridge'a: „pierwsza" wyobraźnia jest „żywą siłą i zasadniczym agens naszej ludzkiej percepcji" i „powtórzeniem w skończonym umyśle wiecznego aktu stworzenia w nieskończonym Jestem" — d r u g a wyobraźnia „współistnieje ze świadomą wolą", ale jest w typie tym samym co pierwsza: „rozwiązuje, rozbija, rozprasza na to, aby na nowo tworzyć; tam zaś, gdzie proces ten jest uniemożliwiony, mimo wszystko stara się idealizować i jednoczyć (uniy). Jest z istoty swej witalna, podczas gdy wszystkie przedmioty (jako przedmioty) są ustalone w swej istocie (fixed) i martwe. Ale nie tylko ta znaczeniowa treść, także i rytm, układ słów, ma charakter wyobraźniowy, czyli innymi słowy intuicyjny. Dlatego poezja może być — ona jedna, zdaniem Richardsa — w obecnej chwili wiedzą. Człowiek nie może istnieć bez mitów; bez nich bowiem jest tylko „okrutnym zwierzęciem, bez duszy — bo dusza jest centralnym punktem jego kierowniczej mitologii — jest tylko przypadkowym zbiorem możliwości bez ładu i bez celu" (str. 172). Mity jednak nie zastępują wiedzy. Tymczasem wiedza wszelkiego typu — ścisła, moralna, religijna — wydaje się nam dzisiaj tylko „pustą mitologią" i poezja, (która nawet jeżeli jest mitem, to mitem zmuszającym — według Coleridge'a — c a ł ą duszę do działania) jest przeznaczona na to, aby doprowadzić do nowego ładu w ujęciu świata. Wszystko bowiem poznajemy przez słowa — poezja jest zbiorem „the modes of language" — stąd płynie obowiązek krytyka poznawania „zawiłości trybów mowy jako czynnych trybów umysłu" (oczywiście „tryb" = ang. mode, str. 230). Coleridge przez swoje stanowisko jest, zdaniem autora książki, Kolumbem w świecie „krytyki jako wiedzy".

Wprost odmienną ocenę wypowiada o Coleridge'u F. L. L u c a s w książce *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (1937). Klasyk z usposobienia, poeta z pewnym nachyleniem do parnasizmu w jego stopniu dekadenckim, wielki erudyta ogólny, członek tegoż samego Cambridge co I. A. Richards, widzi w romantyzmie raczej wszystko złe. Romantyzm chce on tłumaczyć formułą freudowską: jest to wyzwolenie mniej świadomych poziomów umysłu (levels of the mind); romantyzm to upojenie, które wyzwala nas spod zbyt surowej cenzury, wykonywanej przez nasze poczucie tego, co jest faktem, i przez

nasze poczucie tego, co się godzi. Ale w tym wyzwoleniu tkwią zarodki zła, choroby nerwów — sensacjonalizm, sadyzm, satanizm, oto trzy choroby, które opanowały późniejszy romantyzm i są treścią dzisiejszego stanu kulturalnego. Dla Lucasa dzisiejszy chaos ma krótsze „pedigree" niż dla Richardsa, wywodzi się bowiem tylko z romantyzmu, podczas gdy Richards widzi źródło tego impasu dawniej, w humanizmie, romantyczna krytyka zaś wydaje mu się początkiem nowego ideowego okresu, ideowego w znaczeniu podejścia bliżej do rzeczywistości. O ile chodzi o Coleridge'a, to według Lucasa, popełnia on błąd przeciw zasadzie *entia non sunt multiplicanda*, kiedy „żąda dwóch odrębnych zdolności do wytłumaczenia różnicy, którą wszyscy czujemy". Cała teoria Coleridge'a wydaje mu się — i tu sztych w kierunku Richardsa — „przykładem na ów bezpłodny typ klasyfikacji, ulubionej przez tych, co wierzą, że jeżeli wynajdą kilka transcendentalnych szufladek (po ang. *pigeon-holes*), to Duch św. poezji zstąpi, aby się w tych szufladkach zagnieździć" (str. 180). F. L. Lucas przywiązuje również wielkie nadzieje do krytyki, która może i powinna przeciwdziałać złu dzisiejszemu. Krytyka jednak nie może być czysto formalną, abstrakcyjną wiedzą; na to za mało znamy psychologii. Mimo wszystko krytyka jest sztuką. Musi ona mieć w sobie elementy subiektywne, musi być pewną formą autobiografii, ale ma także kryteria moralne, musi wskazywać na „wartości rzeczywistego życia". — „D o b r e zarówno w życiu jak w literaturze jest nazwą, którą dajemy jakościom, przynoszącym życiową siłę do przetrwania — ostatecznie bowiem, jak mi się zdaje, rozstrzyga zdrowie fizyczne, a nie świętość, zdrowie moralne, a nie grzech" (str. 232). Krytyka formalna jest też tylko wyrazem własnych wartości, własnego poglądu na świat, zresztą bywa zawsze płytka.

Przypatrzywszy się jednak bliżej widzimy, że Lucasowi nie tyle idzie o krytykę, ile o odwrót od chwili obecnej do innych historycznych okresów, pracujących w typie klasycyzmu albo raczej w typie zdrowego romantyzmu. W pierwszym rozdziale zajmuje się Lucas definicjami romantyzmu i stwierdza, że dotychczasowe definicje nie wystarczają. Romantyzm jest według niego pewnym stanem duszy, właściwie równoległym z poezją — poezja ta jednak, będąca wypowiedzią podświadomości, powinna być „kwalifikowana" (ujmowana, kształtowana) przez realizm — i stąd Lucas zatrwożony obecnymi prądami niwelowania jednostki przez masę, wskazuje jako remedium: „romantyczny klasycyzm Grecji, romantyczny realizm Islandii i T. Hardy'ego, wesoło realistyczny klasycyzm Francji XVIII wieku". Nie wchodząc w to, czy prądy totalistyczne są czy nie są skutkiem historycznego romantyzmu (bo można je uważać i za skutki romantyzmu i za reakcję nań), trzeba po prostu stwierdzić, że Lucasa tęsknoty są typowymi tęsknotami dzisiejszego człowieka, któremu stan rozdrażnienia każe szukać ukojenia w nieruchomej przeszłości. Wszelki ruch współczesny wydaje mu się bezcelowy i skazany na bezpłodność.

Trzecia książka nieznanego mi bliżej autora D. G. J a m e s a pt. *Scepticism and Poetry. An Essay on the Poetic Imagination* (1937) wypłynęła również z chęci zdania sobie sprawy ze stanu umysłowego dzisiejszej chwili. Niezależnie od książki Lucasa przeciwstawia się i James tezom Richardsa, ale z tego punktu widzenia, iż Richards popełnia błąd odróżniając dwa typy mowy: „referencyjny" (dla użytku wiedzy ścisłej) i „emotywny" (dla użytku poezji). Poezja nie ma na celu wywołania „emocji" — to jest tylko moment incydentalny; wobec tego należy tylko mówić o „wyobraźniowym użyciu *(use)* mowy". James wychodzi z definicji Coleridge'a, korzysta wiele z teorii poezji Brémonda, i podobnie jak dwaj omawiani poprzedni autorzy, szuka „miejsca" poezji w świecie. Podstawą jego wywodów jest stwierdzenie, że moralność i s t n i e j e — konieczność określenia czegoś jako dobre lub złe jest nieodzowna; w tym sensie też i poezja, jako czynność ludzka, musi mieć jakiś stosunek do moralności. Poezja jest wynikiem aktywności wyobraźni — „poezja jest użyciem mowy w ten sposób, aby się w niej przeniosło ku nam dostrzeżenie wyobraźniowej pełnej całości przedmiotów lub ich wyobraźniowej

jedności" (str. 75). W poezji akt tworzenia jest taki sam, jak w codziennym spostrzeganiu czy też w zakresie wiedzy, ale ,,tworzenie" w życiu jest ograniczone względami praktycznymi, ,,tworzenie" w wiedzy jest ograniczone przez cel tej pracy wyobraźni, natomiast w poezji jest ono zupełnie swobodne. I właśnie w poezji wyobraźnia daje nam ujęcie świata, które nie ma nic wspólnego z moralnością dobra i zła, daje nam ,,nieznane tryby życia *(modes)*". Nie będąc zatem moralną, wyobraźnia ma wielkie znaczenie dla moralności. Przez stwarzanie świata bez zła i dobra stanowi moment krytyki dla moralności, ,,ratuje ją od pozbawionej humoru uroczystej powagi, pesymizmu i legalizmu" — z drugiej strony wyobraźnia jest powodem ,,percepcji samego siebie", która chroni przed nieznajomością siebie (self-ignorance) i humbugiem, a dając wreszcie wgląd w życie drugich usuwa ,,mgłę spoufalenia się (familiarity) i egoistycznej troski" (str. 136—7). Jest więc praca wyobraźni wiecznym kryterium moralności, źródłem zainteresowania drugimi, jednym ze źródeł życiowej energii, jest źródłem optymizmu — ,,i w ten sposób osobowość *(personality)* może się pogodzić z niepowodzeniami ze strony woli i goryczą moralnego doświadczenia" (str. 127), dostrzega bowiem ,,nieznany kraj", w którym doskonałość i indywidualność w jakiś sposób godzą się z sobą nawzajem.

W drugiej części książki James wykazuje, że jednak poezja nie daje nam tego, co można by uznać za bezwzględną prawdę. Nie może się ona pozbyć pewnej dozy sceptycyzmu, tak jak wiedza nie może rozwiązać ostatecznie problemu życia. Ale jak wiedza coraz dalej posuwa swe granice poznania, tak poezja, praca wyobraźni, pozwala nam poznać interes tajemnicy życia, choć nie daje jej rozwiązania. Ta druga część, mniej ściśle zbudowana niż pierwsza, kończy się postawieniem problemu dla dzisiejszej krytyki. Chodzi o uzgodnienie przeciwieństwa klasycyzmu i romantyzmu. Poezja nie jest religią, tak jak religia na odwrót nie może być uważana przez człowieka religijnego za poezję, operującą symbolami jako wyraz mitu. To, co inni nazywają mitem, dla człowieka religijnego i s t n i e j e. Poezja nie jest też mistyką. James w teorii Brémonda o poezji-modlitwie widzi tylko inny stopień napięcia imaginacji; poezja naprawdę mistyczna jest zawsze ,,a failure" (zawodzi). Ale poezja musi zająć stanowisko wobec religii. Nie stosunek jej wobec wiedzy, uznanie wiedzy względnie jej zaprzeczenie, jest cechą klasycyzmu względnie romantyzmu, ale właśnie stosunek do religii jest tym aspektem, pod jakim nam dzisiaj, stęsknionym do ,,jedności i ludzkiego doświadczenia", przedstawia się rozdarcie między klasycyzmem a romantyzmem. Klasyk staje po stronie dogmatu i ortodoksji, ,,romantyk nie chce uznawać wielkiej religijnej tradycji swego kraju lub swojej cywilizacji" (str. 269). Krytyk nie może stać na uboczu w stosunku do zagadnienia wiedzy, ale też nie może być nastrojony zupełnie negatywnie wobec chrześcijaństwa. Ta kwestia bowiem jest zasadniczo żywotna, a krytyk może wypełnić swoje zadanie tylko wtedy, kiedy posiada zdolność szczerego, rzetelnego ,,wyobraźniowego przeżywania w radości (enjoyment)"; najwyższy stopień tego stanu osiąga, kiedy chwyta ,,formy ludzkiego doświadczenia, zarówno w ich pojedynczości, jak i w ich wzajemnych stosunkach (str. 265).

Dałem krótkie zestawienie ogólnej podstawy myślowej każdej z tych trzech książek. Nie nadają się one do recenzji w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wymagają omówienia punkt po punkcie, są bowiem wyraźnie dyskusyjne; rozdziały sprawiają wrażenie osobnych artykułów z miesięczników. Tą budową zdradzają błąkanie się w dzisiejszym chaosie, zresztą błąkanie się z całym przekonaniem, że droga wyjścia znaleźć się musi. I choć żadna z nich drogi tej jeszcze nie dostrzega, nastrajają raczej optymistycznie, jako szczery wysiłek myśli i jako szczere przyznanie się do błędów. Ze wszystkich jednak przebija się ciężar świadomości tej antynomii, iż proces rozwoju wymaga szeregu pokoleń, a każde pokolenie chciałoby swój epizod w rozwoju uważać za ostateczny i szczytowy.

OCENY I SPRAWOZDANIA

BIBLIOTEKA KULTURY POLSKIEJ I OBCEJ POD REDAKCJĄ KAZIMIERZA HARTLEBA.
T. I — Łucja Charewiczowa: *Kobieta w dawnej Polsce.*

Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie podjęło pożyteczne ze wszech miar wydawnictwo pod nazwą „Biblioteka Kultury Polskiej i Obcej“ redagowane przez Kazimierza Hartleba, a mające według zapowiedzi obejmować: 1. opracowania poszczególnych zagadnień czy epok kultury, 2. wypisy do tychże dziejów oraz 3. atlasy i zbiory ilustracji z tekstami objaśniającymi. Polonista, którego obecny program licealny rzuca na burzliwe fale nieznanego mu przedmiotu: nauki o kulturze i historii kultury, wita wydawnictwo to życzliwie jako istotną i ważną pomoc w szeregu ciężkich trudności dydaktycznych. Ogłoszone bowiem dotychczas tomiki zawierają popularne opracowania tych zagadnień z pogranicza historii politycznej i nauki o kulturze albo tylko z zakresu tej ostatniej, które w większej części przypadły poloniście w udziale. Sytuacja paradoksalna, ale jednak prawdziwa: nauczyciel z tych wydawnictw najpierw się sam czegoś pożytecznego nauczy, a potem zacznie uczyć innych.

Przystępując do omówienia dwóch pierwszych tomików wydawnictwa, zaznaczam, że robię to jedynie ze stanowiska ucznia, który się niemało z tych tomików nauczył i zdobytą wiedzę zamierza ponieść dalej. Naturalnie więc nie może wchodzić w rzeczową krytykę swoich mistrzów i ograniczyć się musi do wypowiedzenia uwag na temat przydatności tych publikacyj, abstrahując całkowicie od ich rzeczowej wartości.

Praca Łucji Charewiczowej zajmuje się niezwykle wdzięcznym tematem, który pociąga i może liczyć na żywy oddźwięk w każdej klasie żeńskiej. Jednak opracowanie tego zagadnienia nasuwa cały szereg zastrzeżeń. Najpoważniejsze byłyby zarzuty natury pedagogicznej, wychowawczej: rzeczywiście temat nasuwał dużo spraw drażliwych, o których lepiej nie mówić z młodzieżą w szkole, licząc, że czytywane powszechnie „vies romancées“ i filmy tzw. historyczne pouczą ją o tych sprawach aż nadto wystarczająco. Dlatego wydaje mi się, że bez szkody dla ogólnego obrazu mieszczki staropolskiej można było pominąć fakt, że wśród mieszczanek nasi królowie najchętniej znajdowali sobie kochanki i że wydawali je następnie za magnatów ze swego najbliższego otoczenia. Ani Telniczanka, ani Giżanka nie są w historii Polski tak wybitnymi postaciami kobiecymi, że pominięcie ich mogłoby w czymkolwiek wypaczyć obraz ogólny. To samo dotyczy wzmianki o rządach kobiecych „z łożnic wychodzących“.

Drugą ważną sprawą było by małe liczenie się ze znajomością historii wśród młodzieży, co sprawia, że do książeczki tej konieczny byłby komentarz historyczny informujący młodzież np. o żonach Jagiełły: „do tego rodzaju posunięć należy zaliczyć tego rodzaju owoc „dyplomacji niewieściej“, jak trzecie małżeństwo Jagiełły“ (str. 13). Tak samo komentarza wymaga określenie tzw. literatura sowizdrzalska. Z tym łączy się także „szmuglowanie“ wiadomości, co jak powszechnie wiadomo, nie wychodzi młodzieży na dobre, ponieważ łatwo jest przeoczyć taki przemycany szczegół, odbija się to zaś ujemnie na jasności i przejrzystości wykładu, np. wzmianka o Barbarze Zapolya na str. 26.

Temat „Kobiety w dawnej Polsce”, tak wdzięczny i żywy, został potraktowany w sposób niezbyt udany. Wydaje mi się, że należało go znacznie zbeletryzować i ożywić po prostu przez dokładniejsze i szczegółowsze opracowanie wybitnych postaci kobiecych rezygnując z wymieniania wszystkich niewiast godnych wzmianki: znowu bowiem kosztem może ścisłości historycznej uzyskałoby się książkę bardziej czytelną i interesującą i uniknęłoby się suchego katalogu faktów i postaci.

Najważniejszy jednak mój zarzut dotyczyłby języka pracy p. Charewiczowej; pomijam tak karygodne w książce, która ma się dostać do rąk młodzieży przeoczenie, jak forma książętom (dat. plur. od książę), ważniejszy bowiem jest styl i język całej książki: pretensjonalny, sadzący się na literackość, operujący inwersją jako jedynym swym środkiem, mętny, bałamutny i niezrozumiały. W połączeniu z mało zbeletryzowanym, suchym i lakonicznym ujęciem tematu czyni on książkę zupełnie nieznośną i przykrą w czytaniu. Ograniczam się tu do podania najbardziej krzyczących przykładów polszczyzny, która bezwzględnie nie kwalifikuje się do tego, by ją czytano w szkole: „podrzędność duchowa kobiety była dla ludzi dawnych pewnikiem, wahali się tylko z uznaniem człowieczeństwa" (??? str. 6.). „Choć obce źródła gaszą poniekąd blaski otaczającej ją [Dąbrówkę], u nas legendy, nie przeszkadza to, że ona, narzędzie polityki dworskiej, stała się w Polsce symbolem jaśni światła chrześcijaństwa, pogrążającej ciemnię pogaństwa" (str. 10). „Sięgnie zaś po władzę niedostępną jej urodzeniem Maryna Mniszchówna" (str. 14). „Barbarę Zapolya, ostatnią po kądzieli przedstawicielkę Piastów na tronie polskim, Zygmunt Stary w 1515 r. wbrew przebijającym skądinąd objawom ojcowskiego zawodu, zapewnia w liście" (str. 26). „Gdy ukończono proces jako odszkodowanie ze strony Potockich oprócz zaliczeń gotowizną dóbr sporo przyznano na łez rodzinnych otarcie" (str. 35). „Wiele naliczyć można naszych Piastównych w welonach zakonnych" (str. 62). Zastanawia także nieuzasadniona niczym pisownia Rey.

T. II — Stanisław Łempicki: *Opiekunowie kultury.*

Praca Stanisława Łempickiego reprezentuje najszlachetniejszy typ literatury popularno-naukowej. A więc napisana jest nieskazitelnie czystą polszczyzną, żywo i zajmująco. Zjawiska kulturalne ujmuje ściśle, z dużą precyzją i prostotą, wyjaśniając w sposób najzupełniej przystępny nieraz trudne i skomplikowane dla młodzieży procesy i przemiany kulturalne. Autor zajmuje się kwestią mecenatu kulturalnego od momentu jego powstania, śledzi jego rozwój w krajach zachodniej Europy, następnie zajmuje się tym zjawiskiem na gruncie polskim. Omawia wszystkie jego formy rozwojowe od bezinteresownego entuzjazmu ludzi renesansu dla sztuk i nauk, żądzy pochwał i pochlebstw ludzi baroku, poczucie obowiązku obywatelskiego, które cechowało ludzi Polski rozbiorowej. Na tle tych przemian ogólnych zarysował autor ciekawie i plastycznie postaci naszych najwybitniejszych mecenasów, więc przede wszystkim monarchów zasłużonych w popieraniu sztuk i nauk, następnie przedstawicieli wielkich rodów: np. Zamoyskiego, Czartoryskich. Praca Łempickiego objęła szeroki zakres rozmaitych przejawów opiekuństwa kulturalnego i pokazała postaci Polaków dobrze pod tym względem zasłużonych. Jest więc naprawdę cenną pomocą dla polonisty mającego zaznajamiać młodzież z najważniejszymi przejawami polskiej kultury.

Na marginesie tych dwóch tomików pozostaje jeszcze pewna sprawa o pedagogicznej doniosłości: Charewiczowa przypisuje powstanie Kaplicy Zygmuntowskiej inicjatywie Anny Jagiellonki (str. 66), Łempicki zaś uważa ją za dzieło Zygmunta Starego. Ponieważ wydawnictwo ma charakter ciągły i zamierza publikować rzeczy wzajemnie się uzupełniające, więc takie sprawy należało uzgodnić i zdecydować się na przyjęcie jednego lub drugiego poglądu.

J. Kulczycka-Saloni.

TOM XXIV „NAUKI POLSKIEJ"

Wydawnictwa Kasy im. Mianowskiego, Instytutu Popierania Nauki. Warszawa 1939. Str. X + 587.

Ostatni tom *Nauki Polskiej*, XXIV z kolei, który ukazał się w styczniu r. 1939, zawiera bardzo obfitą treść.

Artykuł wstępny pióra dra R. Rybickiego (*Nauka a element irracjonalny*) zajmuje się zagadnieniem wpływu najnowszych zdobyczy nauk przyrodniczych na metodologię nauk humanistycznych. O roli nauk humanistycznych w wypracowaniu narodowego systemu wartości, w kształtowaniu i utrwalaniu świadomości narodowej mówi prof. K. Dobrowolski w artykule pt. *Nauki humanistyczne a potrzeby życiowe narodu.* Przyczynkiem do psychologii twórczości naukowej i typów uzdolnień badaczy jest szkic autobiograficzny, skreślony przez laureata nagrody Nobla prof. Augusta Krogha, fizjologa z Kopenhagi.

Najobszerniejszym z artykułów 24 tomu *Nauki Polskiej* jest druga część pracy prof. W. Semkowicza o *Życiu naukowym współczesnego Krakowa.* Praca ta w pierwszej swej części, drukowanej w poprzednim tomie, objęła ogólną charakterystykę organizacji pracy naukowej w Krakowie: Polską Akademię Umiejętności, wyższe uczelnie i towarzystwa naukowe krakowskie, oraz szczegółową informację o stanie uprawy nauk humanistycznych w tym mieście. Część druga informuje o pracach naukowych z zakresu nauk matematyczno-przyrodniczych, lekarskich itd., wreszcie charakteryzuje liczne i bogate zbiory krakowskie (archiwa, biblioteki, muzea).

Kroniki, polska i zagraniczna, przynoszą wiadomości o potrzebach nauki i ruchu organizacyjno-naukowym w Polsce i za granicą. Z kroniki polskiej na szczególną uwagę zasługuje kilka artykułów na temat sprawy młodszych sił naukowych pomocniczych w wyższych uczelniach oraz niedostatecznego wyposażenia w bieżącą literaturę naukową naszych bibliotek, — a także grupa artykułów o polonistyce w Jugosławii i Bułgarii.

Tom zamykają liczne recenzje dzieł naukoznawczych oraz bibliografia materiałów biograficznych dotyczących polskich pracowników naukowych, za lata 1935—1936.

S.

Stefan Kawyn

Cyganeria Warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej.

Warszawa 1938. Wyd. Kasy im. Mianowskiego, Instytutu Popierania Nauki. 8-o, str. 117.

Największe wrażenie czeka czytelnika tej książki na str. 76, gdzie autor mu przedstawia:

— „kompleks sytuacyj życia konkretnego, przepuszczonych przez filtr fikcyjnego układu sytuacyj."

Co to ma znaczyć?

Zdaje się, że autor ma na myśli po prostu to, że tzw. „cyganie warszawscy" nie mieli w programie realizmu, ale fantastykę. Takie jednak proste sformułowanie nie odpowiadałoby poczuciu subtelności naukowej autora. Mówi nam więc, że dzieło artysty (domyślamy się: w programie poetów, o których książka traktuje) to „świat inny, różny we wszystkich wymiarach od tego, który otacza artystę" (str. 76). A zaraz potem — w następnym zdaniu: „Gdy się nowy ten świat podda wymiarom czasu [tu czytelnik ma ochotę zapytać, co to znaczy „poddać wymiarom czasu"], dostrzeże się łatwo, że jest to sprawdzian zbyt schematyczny [co jest sprawdzianem? czas? wymiary czasu? czy „poddanie wymiarom czasu"? i sprawdzianem czego? i co to znaczy „sprawdzian zbyt schematyczny"?! ale czytajmy dalej!], zbyt rudymentarny dla ustalenia ram bytu artystycznej rzeczywistości."

Teraz już jesteśmy w domu. Chodzi o rzecz zupełnie prostą: o „ramy bytu artystycznej rzeczywistości". A dalej właśnie o tej rzeczywistości:

— „przedstawia się ona jako kompleks sytuacyj życia konkretnego, przepuszczonych przez filtr fikcyjnego układu sytuacyj w fantazji artysty. Podlegając takiemu oczyszczeniu, sytuacje konkretne nabierają cech takich, jakie im nadaje fantazja artysty."

Autor w ten sposób do konkretnego materiału tekstów stosuje zasady fenomenologicznego rozważania roli czasu w utworach literackich.

Nie cała książka jest napisana w taki sposób i nie cała jest poświęcona problemom tego rodzaju. Owszem, problemów duża tu rozmaitość. Pod względem metodycznym książka ma charakter jakby syntezy różnych współczesnych sposobów badania literatury, swoiście zrozumianych. Uzasadnione więc jest poświęcenie jej baczniejszej uwagi.

Trzeba zaznaczyć, że autor nie jest bynajmniej nowicjuszem. Ogłosił już kilka większych prac drukiem, i to w poważnych wydawnictwach naukowych. Do pracy obecnej najwidoczniej długo się przygotowywał: trzy z niej rozdziały opublikował już w r. 1933 (w *Pamiętniku Literackim*). Wyglądały tam na szkic obszerniejszej całości i — jako szkic brane — wzbudzały zainteresowanie. Teraz okazuje się, niestety, że nie były szkicem i że bez zmian zostały w książce przedrukowane, co bardzo zmienia perspektywę.

Jakież pytania autor sobie stawia? Przede wszystkim chodzi mu o rozstrzygnięcie wiele razy poruszanej kwestii: czy rzeczywiście istniała świadoma swojej wspólnoty grupa literacka, którą można „cyganerią warszawską" nazywać; czy też jest ona tylko wymysłem późniejszych pamiętnikarzy, utożsamiających rysy epoki i środowiska z programem i przynależnością do wspólnej „szkoły literackiej". Na pierwszej karcie książki zestawia autor bardzo pomysłowo kilka zdań różnych nowszych krytyków i historyków, które uprzytomniają, jakie są w tej sprawie różnice opinii. Zdaniem autora „cyganeria warszawska" istniała jako zespół:

— „... ponad wszelką wątpliwość stanowiła cyganeria s w o i s t ą w ł a s n ą g r u p ę a r t y s t ó w" (str. 9).

Wiąże ją autor nawet z wcześniejszymi zjawiskami zagranicznymi: z cenaklami we Francji, ze zrzeszeniami literackimi w rodzaju „Athenaeum" niemieckiego, z „jeziorowcami" angielskimi. Wszystko to były skupienia świadome i programowe. Jaki dowód na to, że i „cyganeria warszawska" była czymś takim? „Dowody stwierdzenia", powiada autor (str. 10), „rozsiane będą na każdym miejscu niniejszego szkicu".

Naprawdę jednak żadnych dowodów nie ma. „Warunki polityczne po roku 1831 w Królestwie Polskim" tłumaczą, oczywiście, różne wspólne właściwości pisarzy, którzy wówczas działali; kiedy jednak autor powiada, że cyganeria istniała „już choćby tylko dlatego", że były takie warunki (str. 10), to daje nam tylko klasyczny przykład na „circulus vitiosus". Inne argumenty są tejże siły. Że Wolski dedykuje *Poezje* (1859) „przyjaciołom i towarzyszom z roku 1843"; że Dziekoński się gdzieś zwraca do swoich „dobrych... kolegów"; że jeden z wierszy Zmorskiego zaczyna się od apostrofy „Rówiennicy moi młodzi"; że Sierpiński mówi o wpływie Zmorskiego „na młode pokolenie"; tego przecież nie można uważać za dowód, że wszyscy oni stanowili złączoną wspólnym programem grupę. Nie świadczą też o tym bynajmniej wzajemne dedykacje pisarzy (zresztą w zestawieniu autora, na str. 43, wcale nie takie liczne). Fakty te można by w najlepszym razie uważać za dowody pośrednie, które by mogły coś znaczyć, gdyby były dowody inne, bezpośrednie i bardziej ważkie. Ale takich nie widzimy.

Nie przekonawszy nas co do swojej tezy podstawowej, autor mógł osiągnąć cel inny, wykazując wspólne właściwości pisarzy, o których traktuje. Mógł osiągnąć, żebyśmy sobie powiedzieli: istnienie zespołu „cyganerii warszawskiej" nie jest wprawdzie dowiedzione, ale utwory pisarzy, których się tą nazwą obejmuje, mają rzeczywiście tyle podobnych rysów w swojej formie i zawartości, że już to jest dostateczną racją, żeby ich jako grupę traktować.

Można było oczekiwać, że autor, mając taki cel na widoku, przedstawi nam każdego z tych pisarzy po kolei, charakteryzując jego indywidualność, a potem uwydatni i w jakiś sposób zsumuje te rysy, które się u wszystkich powtarzają.

Autor postąpił wprost przeciwnie. Uznawszy (na podstawie dowodów, o których wyżej), że istnienie zespołu „cyganerii" jest pewne, omawia dzieła wszystkich pisarzy, zaliczonych do niego łącznie, jak gdyby to były rzeczywiście wytwory pracy zbiorowej. Motywy, które się powtarzają, mogą wyglądać na uzasadnienie tej metody. Ale i motywy, które się nie powtarzają, też idą nieraz na karb całej grupy. Ostatecznie otrzymujemy coś jakby charakterystykę wspólnych tej grupy ideałów, wspólnych przekonań, wspólnych gustów, wspólnych predylekcyj tematycznych i formalnych. Czego natomiast nie otrzymujemy zupełnie, to charakterystyki poszczególnych indywidualności pisarskich. Praktyka to w traktowaniu materii literackiej i niezwykła, i nie przekonywająca.

Autor wprawdzie uzasadnia w pewien sposób łączne traktowanie wszystkich pisarzy „cyganerii". Skłania go do tego nie tylko przeświadczenie o tym, że stanowili oni zwartą grupę, ale i niewysoki sąd o wartości ich pisarskich osiągnięć. Boć to chyba znaczą słowa (str. 87): „Nie dała cyganeria warszawska pełnej pieśni życia"... „Pozostał/ pieśni niedośpiewane...", „Poza kształtem konkretnym układało się w całości ich dzieło literackie" (autor ciągle tak ozdobnie pisze). Przytoczone w książce cytaty z „cyganów" (a jest tych cytat niemała liczba) wymownie ten sąd potwierdzają. Rzeczywiście, nie ma tu ani jednego urywka o większej sile poetyckiej.

Ale co znaczy wobec tego patos, z jakim autor o tych nisko oszacowanych literatach mówi? W końcowym rozdziale czytamy o „olbrzymim szmacie polskich marzeń" i o „budownictwie nadgwiezdnych wież" (str. 111), a podobne superlatywy są gęsto rozsiane po całej książce. „Żyli artyści warszawscy w atmosferze prawdziwej poezji" (str. 72). „Fałszów natchnienia nie tolerowali u siebie i u drugich" (str. 80). „To było prawdziwe szczęście poety, kiedy potrafił zwyciężyć ogrom życia, powodzią zalewający jego wzniesienie" (str. 79; nawiasem mówiąc, co za obraz!). „Dusza pełna burz, grozy, wrzenia, niespokojności — to dusza artysty-cygana" (str. 81). Itp. Krótko mówiąc: o tych samych pisarzach autor wypowiada ujemne sądy estetyczne i zarazem śpiewa na ich cześć dytyramby.

Trzeba przyznać, że ta sprzeczność ma u autora pewne wytłumaczenie. Wyolbrzymia on Zmorskich, Wolskich, Dziekońskich nie tyle jako poetów, ile jako wyznawców pewnych ideałów i wyrazicieli pewnych dążeń. Ich dzieła rozważa nie tyle jako utwory literackie, ile jako sformułowania ideologii: — filozoficznej, estetycznej i społecznej. Znaczną też część książki wypełnia zestawienie różnych z wierszy i powieści wydobytych „poglądów" i „zapatrywań" (tutaj autor nie został tknięty przez nowszą literaturę metodologiczną!) Uzasadnieniem takiej systematyki ma być ta okoliczność, że „dzieło literackie" tych pisarzy jakoby „przepojone było myślą filozoficzną" (str. 88). Niebawem jednak okazuje się, że — wprawdzie „artystyczne wypowiedzi w poszczególnych utworach literackich są nader jasne", ale „wzięte jako całość, przedstawiają kłębowisko sprzecznych poglądów, idej" (str. 91). Autorowi nie nasunęło to słusznej myśli, że szukanie zwartego systemu poglądów w dziełach poety jest trudem niepotrzebnym; tym bardziej szukanie jednego zwartego systemu w dziełach kilku czy kilkunastu poetów!

A teraz słówko o metodzie historycznej tej książki. Autor chce być i barwny („odsunąć się na pewien czas od trucizn serwilizmu, od ciężkiej atmosfery bizantynizmu") i przyjemniutki („chabrowe oczy jakiejś Eminy czy Ludmiły", „chyba filozofy też"), i patetyczny („życie to poroniło specyficzne typy zwierza ludzkiego"); a wszystkie te zalety chce mieć równocześnie, co stwarza mieszaninę zupełnie niezwykłą. O jego wyczuciu atmosfery historycznej świadczą już bodaj takie drobiazgi, jak dopatrzenie się w Warszawie piątego dziesiątka zeszłego wieku nie tylko „filistrów", ale także i „mydlarzy" (str. 21), i „typków" (str. 38), i „bubkowatości" (str. 38) i „urbanistycznego materializmu" (str. 29). Dokumentację źródłową prawie całkowicie pominął. A szkoda. Radzibyśmy np. coś bliższego wiedzieć o tym „upadku przemysłu krajowego, spowodo-

wanego bojkotem ze strony kobiet polskich" (str. 20). Czyżby ta zgubna rola kobiet polskich była potwierdzona tylko jednym zdaniem („jak można dawać na stół krajową bieliznę, kiedy się gość trafi"), przytoczonym nb. nie wiadomo skąd? To pewna, że w niejednym innym wypadku autor wiadomą liczbę pojedynczą zamienia na domniemaną tylko mnogą. Jego poczucie proporcyj historycznych ilustruje końcowa apoteoza „cyganów warszawskich" (str. 111):

— „Walki, które staczali... o niegolone brody i włosy, o nocnik niesiony wyfraczoną kawalkadą, były to tylko chytrzenia się z władzą, partyzantka godna Zaliwskiego, Zawiszy, Konarskiego"...

Trudno zarazem o ustęp lepiej charakteryzujący smak autora.

Dodajmy jeszcze wyrazy używane w niezwykłym znaczeniu (w języku cyganerii np. mają występować m. i. „polichromie", str. 37), dodajmy niezgodność spisu „cyganów" (str. 44) oraz ich chronologii (str. 46) z zakresem cytat „dowodowych", a będziemy mieli przybliżony obraz zarówno ambicyj, jak wyników tej książki. Dysproporcja pomiędzy pierwszymi a drugimi jest pouczająca.

Wacław Borowy.

Konstanty Troczyński

Twórca i dzieło. Studium monograficzne o „Próchnie".

Poznań. Nakładem Księgarni W. Górski i G. Tetzlaw. 1938.

Zagadnienie monografistyki literackiej jest u nas dziedziną zaniedbaną. Wprawdzie St. Adamczewski poświęcił mu kiedyś cykl wykładów uniwersyteckich, ale też tylko na tym się skończyło. Problem leży odłogiem, a nie kwapią się zbytnio z przystąpieniem doń nawet ci, którym najwięcej zależeć na tym powinno, a więc wszelkiego autoramentu bojownicy o nowe metody w badaniach literackich. Czyżby świadczyło to o pewnym wstręcie do praktyki? — trudno rozstrzygnąć. W każdym razie znacznie łatwiej jest nieobowiązująco prawić o teoriopoznawczych podstawach naszej nauki, niż zorganizować i puścić w ruch aparat pojęć dla zanalizowania jakiegoś zjawiska literackiego o skomplikowanej morfologii, ułożyć tych zjawisk hierarchię, by poprzez szereg w ten sposób wyznaczanych zadań dotrzeć do ogólnego poglądu na literaturę lub sprawdzić apriorycznie przyjęty. Czyżby to jednak nie przyniosło zbyt wielu bolesnych rozczarowań i nie poderwało sugerowanej omnipotencji pewnych założeń metodologicznych?

Zmowę metodologów przełamał w pewien sposób najśmielszy z nich i bodaj najsamodzielniejszy. — Konstanty Troczyński, który w swym studium o *Próchnie* W. Berenta pt. *Twórca i dzieło* pokusił się o konfrontację teoretycznych osiągnięć z konkretnym dziełem literackim.

Instruktywny jest bardzo, jeśli chodzi o stanowisko Troczyńskiego wobec dzieła i dotychczasowej praktyki badawczej, rozdział wstępny, w którym pozostawiając dla swej książki miano monografii skreśla zakres tego terminu. Rezygnuje więc z przedstawienia aspektu historycznego *Próchna*, poprzestając na ukazaniu go jako dzieła sztuki. Powyższy zabieg metodyczny uważa za nader uzasadniony ze względu na coraz większą komplikację zjawisk i brak ustalonych pojęć, jakie towarzyszą pracom historyczno-literackim. Przy czym za nieomylny wskaźnik takiego stanu rzeczy uważa fakt, że wszystkie tego rodzaju monografie nie tworzą harmonijnej syntezy poznawczej. Do analizy zatem *Próchna* wystarczyć mają jedynie najogólniejsze pojęcia z zakresu teorii formy literackiej. Stanąwszy w ten sposób na gruncie dzieła, za metodę badania

jego przyjmuje autor strukturalizm. Ponieważ jednak wespół z nim występuje, jako, reakcja na filologizm, — idiografizm, — w imię logiki należy metody te — teoretycznie wykluczające się — rozdzielić. Kategorią centralną w strukturalnym badaniu dzieła literackiego jest pojęcie formy wewnętrznej. Ona to pozwoli ująć zasadę strukturalną całości układu elementów w literackie dzieło sztuki. Poprzedzić ją musi jednakże analiza dzieła według pojęć różniczkujących: techniki, kompozycji i pochodnych od nich kategoryj. Czyha tu na autora formalizm. Odżegnywa się wszakże odeń, wyznaczając sobie do określenia gatunek literacki oraz sens artystyczny dzieła jako całości. W ten sposób stwarza sobie Troczyński przejście do merytoryzmu. Pojęcie bowiem formy wewnętrznej implikuje pojęcie podmiotu rzutowanego w dzieło sztuki.

Tematem *Próchna* jest więc, według autora studium, zagadnienie stosunku artysty do dzieła. Wskazywać ma na to struktura fabularna utworu, której dominantą jest element postaci. (Akcja oraz środowisko, jako zespół elementów budowy kompozycyjnej służących do umiejscowienia akcji i postaci, — odgrywają rolę pomocniczą). Analiza bowiem zasad strukturalnych postaci wykazuje, że *Próchno* posiada cztery pierwszoplanowe postacie (Borowski, Jelsky, Mueller i von Hertenstein) mieszczące się na wspólnej skali psychologicznej, wyczerpującej problem niemocy twórczej artysty. Zaangażowaniu się osobistemu Berenta w ten problem w przypadku von Hertensteina, niemożności rozwiązania przezeń metafizycznego ,,być albo nie być'' indywidualności artysty w ogóle, — zawdzięczamy skrzywienie zasadniczej linii utworu, jego błąd konstrukcyjny. Stąd również płynie pesymizm przytakujący tragicznej śmierci bohaterów.

W takim ujęciu *Próchna* — niezmiernie zresztą precyzyjnym i sugestywnym — zapoznane zostało jednakże znaczenie osnowy, jako łożyska dla pozostałych morfemów powieści. Tworzy ona, przy pomocy zespołu swych środków, wespół z postaciami świat ,,próchna'' i stanowi dominantę powieści. Postacie nie posiadają swej całkowicie zindywidualizowanej, autonomicznej historii. Są wmontowane w ów świat i wszystkie wzajemnie się uzupełniają. Ma to dać taki zestrój wszystkich pozostałych morfemów powieści, aby przed oczyma czytelnika stanęła wartość kulturalna odtwarzanego świata. Przy czym decydujący jest ten stosunek nadmiernie rozpuchłej sfery subiektywnego życia bohaterów — do sztuki, jako czegoś obiektywnego czy intersubiektywnego. Wbrew temu, co mówi Troczyński, śmierci bohaterów posiadają znaczenie co najmniej więcej niż fabularne. Wykreślają one sens artystyczny utworu. Sprowadza bowiem Berent śmierć na bohaterów nie dlatego, że tak bardzo jej pragną, — lecz, że tak być powinno. A jeżeli przyznaje im autor jakąś wielkość i jeśli patrzy na nich życzliwym okiem — to z tego względu, że widzi w ich woli zaniku i samozagładzie konanie starego świata wartości i zapowiedź narodzin nowego. Symbolem bohaterów *Próchna* jest kwiat zimowit, rozkwitający jesienią a owocujący wiosną. Ci ludzie zwiastują przyjście nadczłowieka.

Powyższe różnice w poglądzie na *Próchno* mogą częściowo wynikać i stąd, że Troczyński posługiwał się Gebethnerowym wydaniem *Pism* Berenta. Wykazuje zaś ono, jak powszechnie wiadomo, znaczne odstępstwa i opuszczenia w stosunku do pierwszego wydania.

Pomińmy jednak różnice w rozumieniu dzieła, wyrażone zresztą tutaj w sposób raczej dorywczy i daleki w swej terminologii od ścisłości, jaką prezentuje z całkiem zrozumiałych względów praca Troczyńskiego, jak również pomińmy absolutną wartość osiągniętych przezeń szczegółowych wyników, które nie imponują, — zadajmy sobie natomiast trud odbycia drogi powrotnej od pojęć szczegółowych do najogólniejszych. Odsłoni nam się wtedy pewien mankament tej monografii. O ile bowiem przy użyciu aparatu pojęciowego Troczyńskiego możliwa jest z biedą analiza całej twórczości Berenta, o tyle przejście do obszerniejszych zjawisk literackich wydaje nam się zamknięte

z powodu braku punktów zaczepienia dla historycznego powiązania faktów. Całkowita rezygnacja z aspektu historycznego w monografii jest naszym zdaniem mało usprawiedliwiona, a nawet szkodliwa. Zwłaszcza że trudno uznać za słuszny w całości argument autora studium, jakoby komplikacja obszerniejszych zjawisk oraz brak ustalonych pojęć z góry usiłowania te na gruncie badań nad dziełem przekreślały. Maksymalizm poznawczy postulujący system wyłącznie jednoznacznych pojęć nie wydaje nam się jedynym wyjściem dla badań literackich w szczególności, humanistycznych zaś w ogóle. Mamy bowiem w nich do czynienia z materiałem niejednorodnym, wieloznacznym o rozmaitej dynamice wewnętrznej.

Zdzisław Skwarczyński.

Karol Ludwik Koniński

Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej.

Z przedmową prof. dra Tad. Bujaka. Lwów 1938. Tom I, str. XVI+325. Tom II, str. 484. Biblioteka Dziejów i Kultury Wsi T. 4 Lwów 1938.

Nie przebrzmiały jeszcze echa rewelacyjnych pamiętników chłopów, a oto znów obdarzono nas wyborem pisarzy ludowych.

Dla wszystkich, którzy orientują się w wielowarstwowości naszej kultury, potrzeba takiego wyboru była aż nazbyt uzasadniona. Nie odejmuje to wszakże wartości odważnej przedmowie pióra prof. Bujaka, patrona wydawnictwa, wskazującej na sens naukowy oraz wymowę polityczną omawianej publikacji.

Rzecz sama została pomyślana w ten sposób, aby dać obraz wszechstronny życia ludowego, odmalowany przez jednostki pochodzące z ludu. Takie potraktowanie sprawy leży niewątpliwie już w naturze samego materiału. Pisarstwo bowiem ludowe charakteryzuje nader silny związek z życiem i jego potrzebami (jakkolwiek nie obce są mu i tendencje autonomiczne). Ta to ścisła łączność z problemami życia sprawia, że piśmiennictwo ludowe jest stosunkowo słabo zróżnicowane, że najwięcej w nim miejsca zajmują działy o charakterze utylitarnym, a i inne nie uwalniają się od niego, będąc jego antycypacją. (Na źródła kompensacyjne części tej literatury zwraca uwagę Koniński).

Tom pierwszy, poza studium wstępnym, wypełniają całkowicie pamiętniki. Szereg konkursów dostarczył tutaj obfitego materiału, który prze elekcjonować, ułożyć, opatrzyć odpowiednimi tytulikami i objaśnieniami wypadło wydawcy. Obok tych bezimiennych a tak charakterystycznych w masie wyjątków znajdujemy też wybór najwybitniejszych pamiętnikarzy ludowych, takich jak: Jan Słomka, Ferdynand Kuraś, Franciszek Magryś, Władysław Berkan, Jakub Wojciechowski, Alojzy Bonerek, Wacław Koral, Stanisław Łakomski, — poprzedzony biografią oraz ogólną charakterystyką pamiętnika każdego z nich.

Tom drugi zawiera publicystów, mowców, moralistów, beletrystów, poetów i pisarzy teatralnych, wśród których widnieją nazwiska Wincentego Witosa, Jana Brzozy, Władysława Pawlaka, Henryka Worcella, Stanisława Mędry, Kubima i Konstantego Dobrzyńskiego (brak A. Kasprowicza), — uzupełniony zaś jest wzmiankami o pisarzach pomniejszych, takich, których z braku informacyj lub opóźnienia wypadło tu umieścić, oraz o grupach regionalnych, w najszerszym tego terminu znaczeniu. Nie brak też rzeczy drobnych, przypadkowych na pozór, jak np. z listów ludowych, a przecie znakomicie uzupełniających obraz.

Bogactwo tego materiału, jego różnorodność nigdzie nie wywiera wrażenia bezładu, ułożone jest bowiem przejrzyście i podporządkowane w całości założeniom autora

wyboru, wyrażonym w studium o pisarzach ludowych oraz w bystrych, choć trącących z daleka zbytnim pedantyzmem, uwagach i objaśnieniach rozsianych po całej książce. Nie znać w tym jednak również jakiegokolwiek merytorycznego otamowania.

Godnym najwyższej pochwały jest umiar i ostrożność naukowa, z jaką Koniński odniósł się do tego niewątpliwie niełatwego materiału. Nic bowiem nie byłoby prostszego, jak pozwolić unieść się wymowie politycznej niektórych z tych faktów, przestawić perspektywy i dać obraz nie fałszywy wprawdzie, lecz gorzej, bo jednostronny. Jest to tym cenniejsze, że ze względów wydawniczych należało materiał kilkakrotnie przesiewać i selekcjonować. Rzeczowość stosunku nie została nigdzie zachwiana, poparta była bowiem postawą wobec kultury.

Słusznie naszym zdaniem podkreślone zostało, że istnieje jedna tylko kultura — narodowa. Tzn. kultura ludowa stanowi jej bazę.

Pomijając już ważny w sobie problem pieczołowitości, troski o tę kulturę, oczywiście nie w sensie izolacjonistycznym, zatrzymać się warto przy sprawach ważnych pod względem literackim.

Wnikliwego np. spojrzenia, a i tęgiego pióra wymagało by uchwycenie i ukazanie sensu konwenansu literackiego towarzyszącego nieodłącznie pisarstwu ludowemu. Zjawisko to nagminne i w oczach inteligencji deprecjonujące — jak to słusznie wypomina Koniński — literaturę czy raczej piśmiennictwo ludowe. Pod tym względem antologia dostarcza cennego materiału, jakkolwiek więcej znacznie musiało pozostać poza nią. Niesposób było odtworzyć na twórczości jednego pisarza, ze względów wydawniczych, innego aspektu tegoż zagadnienia, tj. borykania się z konwenansem literackim — niemniej przecie obfitość i różnorodność wypisów dostarcza decydujących momentów dla zdania sobie sprawy z tego. Więcej, co stanowi niemałą pociechę, — znajdujemy wyjątki świadczące znakomicie o jego przezwyciężaniu. I jeśli twórczość każdego większego pisarza dzieli się na okresy: dorastania do konwenansu i przerastania go, dorabiania się własnego wyrazu — to niewątpliwie wielu z pisarzy ludowych, i chyba po wielokroć, tę wielkość osiągnęło, przy czym na ich dobro zapisać trzeba cały trud przedzierania się przez liczne i wiecznie narastające warstwy kultury literackiej, kuszące urokiem nowości i zaspakajające potrzeby formalne pisarza. Trud z punktu widzenia kultury zawsze cenny, nawet i u tych, którym po drodze utknąć wypadło, bo jak pisze Koniński, pisarstwo ludowe spełnić może funkcję samowychowania się ludu do narodowej kultury. Trzeba tu z całym naciskiem podkreślić, że chodzi o pisarzy piszących dla ludu. Zastrzeżenie powyższe jest konieczne ze względu na skalę ocen, jakie wobec tego zjawiska literackiego stosować należy.

Dotknąłem ledwo jednego z problemów, których cała masa nastręcza się przy lekturze tej arcyciekawej i pouczającej książki, problemów, na które wskazuje i które usiłuje częściowo rozwiązać świetne studium Konińskiego. Należą do nich takie, jak racja bytu literatury ludowej, poczytność jej, perspektywy rozwojowe i to wszystko, co należało by objąć mianem jej funkcji kulturalnej.

Na zakończenie dodać trzeba, że wartość tego wyboru ze wszech miar godnego rozpowszechnienia podnoszą jego walory wydawnicze. Książkę zaopatrzono w tablicę chronologiczną zawierającą przegląd najważniejszych faktów literatury ludowej na tle zdarzeń historycznych i literackich mających bezpośredni lub pośredni związek z demokratyzacją społeczną, względnie świadczących o zainteresowaniu się warstw wykształconych życiem ludowym — począwszy od roku 1765, choć nie w całości udane spisy: pisarzy ludowych i innych wspomnianych w tekście oraz przejrzysty, czego rzecz szczególnie wymagała, spis treści.

Zdzisław Skwarczyński.

Rozalia Pakowska (S. Maria Ligoria, ze Zgromadzenia SS. Najśw. Rodz. z Nazaretu).
Polskie przekłady poematów Byrona „Childe Harold" i „Manfred". [1])
Kraków, 1938. Skład główny w Kasie im. Mianowskiego, str. 166 i 2 nl. i 1 tabl.

Tematem, charakterem opracowania i zwłaszcza znaczeniem w nauce o literaturze książka niniejsza przypomina wydaną rok przeszło wcześniej i omówioną na tem miejscu [2]) rozprawę p. Marii Szurek-Wisti o Miriamie-tłumaczu. Znaczenie bowiem tych prac nie jest tylko czysto erudycyjno-inwentaryzacyjne, nie tylko wzbogaca naszą wiedzę o literaturze, odpowiadając na pytanie „kto i kiedy przekładał wymienione poematy Byrona" lub „co przekładał Miriam", a przez to dając materiał do uściślenia wiadomości naszych o zasięgu popularności Byrona w Polsce lub o smaku literackim w Polsce na przełomie XIX i XX w.; prace te z konieczności odpowiadając na pytanie o jakości przekładów, stanowią badanie samego rzemiosła poetyckiego w oderwaniu od danej z góry treści, są przykładami poetyki historycznej; stosując narzędzia analizy zaczerpnięte z teorii literatury do konkretnych przedmiotów badania, dają miarę ich przydatności i doskonałości, wyostrzając je w działaniu. Słowem, choć prace te nie wyszły z któregoś z działających w Polsce ośrodków formalizmu, odpowiadają rozbudzonym współcześnie zainteresowaniom do spraw formy utworu literackiego, a ujęciem jego od strony wartości, które ujawniają się w danym jego językowym kształcie, są pozytywnym przykładem „badania" literackiego i być może więcej o niem mówią, niż nie kończące się i coraz bezradniej wikłające się w gnoseologicznych podstawach spory o jego metodzie.

Pod względem tematycznym symetria wymienionych książek nie jest zupełna. W pracy o Miriamie scharakteryzowany jest jeden pisarz w całej swej rozległej działalności tłumacza. W omawianej książce badanie ogranicza się do przekładów (całości lub większych fragmentów) dwóch utworów Byrona. Są to wprawdzie dzieła bardzo słynne i wielokrotnie tłumaczone na znacznej przestrzeni lat, specjalnie w półwieczu po powstaniu listopadowem, i mogłyby dać okazję do omówienia ewolucji stylu poetyckiego w ciągu stu lat na przykładach licznych poetów, od generała Morawskiego do Jana Kasprowicza, że wymienię wybitniejszych. Zadania tego jednak, które by ogromnie powiększyło rozmiary książki, autorka nie podejmuje, przeciwnie, zbyt często, na równej stopie, nie uwzględniając przemian smaku i języka poetyckiego, porównywa przekłady odległe od siebie o pół wieku i więcej. Tak samo jej spostrzeżenia co do rysów indywidualnych stylu rozpatrywanych poetów tylko w stosunku do jednego Kasprowicza są dostatecznie drobiazgowe i wznoszą się ponad ogólniki; są tu one cennym przyczynkiem do charakterystyki poety, największego zresztą w wąskich ramach obranego tematu (jeśli pominiemy Mickiewicza, wchodzącego tu tylko krótkim „Pożegnaniem Czajld-Harolda"). Postawienie zagadnienia przez p. Szurek-Wisti dało jej okazję do szerszych wędrówek po literaturze europejskiej i ojczystej, gdyż autorowie równoległych przekładów, odszukanych sumiennie, służą za podstawę do porównawczej charakterystyki Miriama. Wymagało to oczywiście rozwinięcia obszerniejszej erudycji i żmudniejszego wertowania zakurzonych foliałów w bibliotekach niż odnalezienie dzieł tak znacznych rozmiarów — w stosunku do drobnych przeważnie liryk, tłumaczonych przez Miriama — jak rozpatrzone przekłady całości lub fragmentów poematów byronowych. Jeśli pomimo to obie książki są tych samych mniej więcej rozmiarów, dzieje się to dlatego, że praca o tłumaczeniach z Byrona została podzielona na dwie wielkie części, „Wierność" i „Artyzm", wskutek czego ważniejsze przekłady są rozpatrywane i oceniane dwukrotnie,

---

[1]) Na życzenie autora drukujemy w starej ortografii (Red.)
[2]) Por. „Życie literackie", zeszyt 3 z 1937 r.

przyczem granice obowiązujących w każdym wypadku kryteriów nie mogły być z matematyczną ścisłością zachowane, a w rezultacie nie uniknięto powtarzania się i zbytecznych rozwlekłości.

Poza dostrzeżonemi różnicami, które są prawie wszystkie na korzyść p. Szurek-Wisti (z wyjątkiem jakby większego obiektywizmu stylu w rozprawie o przekładach z Byrona, sposobu wyrażania tam sądów, unikającego, przynajmniej w sformułowaniu słownem, zbyt lirycznych zachwytów i metaforyzowania, oraz tego wszystkiego, co jest właściwe pod piórem tzw. za czasów Młodej Polski „krytyka-poety"), prace wykazują podobieństwo, świadczące o pochodzeniu z jednej szkoły, z pod skrzydeł nauczycieli sformowanych w tej samej epoce panującego „psychologizmu". Drobiazgowa i sumienna (inna być tu nie mogła — w niej sens książki!) analiza stylistyczna przekładów porównywanych z oryginałem (niekiedy ze zbyt już surowem stosowaniem postulatu literalnej dosłowności, niemożliwej w przekładzie wierszem), niepotrzebnie jest skomplikowana klasyfikacją środków stylistycznych pod względem odbijających się w nich rzekomo indywidualnych właściwości psychiki poetów na słuchowe, motoryczne, wzrokowe, z jeszcze gdzieniegdzie szczegółowszą podklasyfikacją np. wrażliwości na błyski. Jest to zbędne i opiera się na fałszywem założeniu spontanicznego rzutowania duszy poety w jego dziele; tymczasem — nie mówiąc już o więzach, w jakich pracuje tłumacz, ograniczających bardzo swobodną ekspansję indywidualności — stosowanie tego czy innego środka ekspresji jest uwarunkowane mnóstwem okoliczności, towarzyszących pracy literackiej, specjalnie pracy poety składającego wiersze: założeniami konstrukcyjnemi całości, jej tonacją, upodobaniami szkoły literackiej czy, szerzej, epoki, a wreszcie, najczęściej i najprościej, choć o tem się najczęściej wstydliwie milczy, ograniczoną ilością możliwych rozwiązań tych nieustannych konfliktów, które powstają przy kształtowaniu artystycznem materjału językowego, przy pokonywaniu oporu przezeń stawianego, przy wtłaczaniu go w ramy metrum, słowem mówiąc po prostu, względy rymu i rytmu (wyznania co do prowadzącej roli rymu w twórczości składał w dawnym „Skamandrze" poeta nie byle jaki, L. Podhorski-Okołów; trudności tłumacza w tym zakresie obrazował przed kilku laty w artykule na całą stronę „Wiadomości literackich" jeden z mistrzów wiersza polskiego i słowa, J. Tuwim).

Jeśli chodzi o wiersz przekładu, to w jego badaniu obie prace przedstawiają się na ogół podobnie: przy znacznej uwadze poświęconej tej kwestji, przy daleko, często do pedantyzmu posuniętej drobiazgowości, mnóstwo zupełnie elementarnych błędów. Natura tych błędów nie jest jednak zupełnie identyczna; jeszcze większa jest różnica odpowiedzialności spadającej za ich popełnienie. A to ze względu na to, że praca o Miriamie była już gotowa, zanim zostały opublikowane nowsze prace polskie o wersyfikacji, całą falą napływające w ciągu ostatnich dwóch lat. Że p. Szurek-Wisti poświęca tyle zachodów wykrywaniu samodzielnej ekspresyjności różnych miar wiersza, że stara się zastosować różne modne przed ćwierćwieczem metody badania do kwestyj niesłychanie zawiłych i subtelnych, nie opanowawszy dostatecznie pojęcia średniówki, sposobu liczenia zgłosek w wierszu francuskim i w ogóle podstawowych zasad metryki elementarnej — wina to jej nauczycieli i zasadniczego podręcznika w czasie pisania książki, rzec można, obowiązującego, kapitalnej, lecz łatwo sprowadzającej na manowce książki nieodżałowanego Kazimierza Wóycickiego. Ale autorka pracy o przekładach z Byrona miała do swej dyspozycji studia Fr. Siedleckiego, mogła poznać elementarne, przeważnie przez nikogo nie kwestionowane w swej oczywistości, zasady metryki z książki niżej podpisanego, nie roszczącej większych pretensyj jak przygotowanie świadomego stosunku do wiersza u tych, kto z konieczności natknąłby się na jego zagadnienia w swej pracy. Książki te, jak widać z dość licznych cytat i napomknień, zostały przez autorkę przeczytane, pewnie jednak nieuważnie! Co jest średniówka, zjawisko metryczne, należące

do schematu powtarzalności, a nie do przestankowania logicznego w jego zapełnieniu treściowem, należało by się raz nauczyć i nie umieszczać jej w dowolnem podpowiedzianem przez treść miejscu wiersza. Nic innego nie powie Siedlecki, którego „wcięcia" rzekomo mają być identyczne z „cezurami" omawianej pracy. Rozbieżności pomiędzy mną a Siedleckim dotyczą pewnych kwestyj z przeszłości wiersza polskiego, niektórych spraw czysto teoretycznych, ale nie zupełnie elementarnej analizy konkretnego wiersza; na pewno zgodnie odpowiemy na pytanie, czy to jest jamb czy anapest i gdzie w nim jest, jeśli jest, średniówka. Nie będę powtarzał tu zawartości 9-go rozdziału mojej książki, gdzie z takim naciskiem, widać jednak ciągle niedość jasno, bo zbyt zwięźle, staram się zwalczyć to rozpowszechnione, a z gruntu błędne pomięszanie pojęć na punkcie średniówki, co zostaje błędem, choćbyśmy nazwali ją międzynarodowym terminem cezury: do tego najgrubszego błędu wraca autorka w swojej analizie wiersza „Childe-Harolda" zwłaszcza na konkretnych przykładach str. 76, gdzie w pentapodii jambicznej (nie rozstrzygam tu pytania, czy posiadającej średniówkę albo „wcięcie", używając terminu Siedleckiego w odniesieniu do wierszy sylabiczno-tonicznych) takie znajduje „cezury", jakoby stanowiące właściwość wersyfikacji angielskiej (a w istocie właściwe każdemu wierszowi każdej mowy rozczłonowanie treściowe):

Then pause, /and be enlightened; //there is more
Pasz we the calm — /the gale — /the change —/ the tack,

Nie będę również walczył tu z teorią izochronizmu, której wyznawczynią jest za P. Verrierem autorka (str. 72 i 76); ale jakie konsekwencje pociąga za sobą połączenie tej teorii z niezrozumieniem istoty metrum przy próbach zastosowania normalnej analizy metrycznej, posługującej się trzema systemami metrycznymi (sylabicznym, tonicznym i sylabiczno-tonicznym, który nie jest trochę sylabiczny, a trochę toniczny, jak to przypuszcza autorka, tak jak woda nie jest trochę tlenem, a trochę wodorem) i umownemi pojęciami stóp — pokaże nam przykład następujący:

Autorka na str. 73 przytacza strofę z „Childe-Harolda", oznaczając sylaby akcentowane i nieakcentowane oraz granice stóp (słusznie nie licząc się nigdzie z granicami wyrazów, tj. rozróżniając sprawę schematu metrycznego od sprawy jego zapełnienia materiałem realnej mowy). Dopiero po całym szeregu wierszy jambicznych (w których słusznie też podkreśla odstępstwa od ścisłego schematu, zastępowanie jambów przez trocheje w pierwszej stopie, zjawisko bardzo pospolite m. in. w jambach polskich — i przez pirrychy, co już jest mniej potrzebne, w każdym razie nie powinno być traktowane równorzędnie) nagle ostatni wiersz przedstawia tak:

Rise,/wĭth thy̆ yel/lŏw waves/ănd man/tlĕ her/dĭstress

i komentuje to następująco: „pojawienie się jednosylabicznej stopy usprawiedliwione jest tem, że słowo „Rise" w wymowie da się przedłużyć tak, że czas potrzebny na wymówienie go równa się czasowi trwania normalnej stopy jambicznej". Po tej zaś „jednosylabicznej stopie" następuje „anapest w miejsce oczekiwanego jambu". Pomijając już wyjaśnienie zjawiska wątpliwą teorią izochronizmu (tak jakby istotnie artykulacja wszystkich sylab, na których liczeniu, jako równych sobie, wspierają się systemy sylabiczny i sylabiczno-toniczny, przyjęte w tylu językach, zajmowała tyle samo czasu, np. „pstrąg" lub „Tczew" z jednej strony a „ty" z drugiej), nikt chyba nie potrafi zrozumieć, dlaczego cytowanego przed chwilą wiersza nie można było przedstawić w ten sposób:

Rise, wĭth/thy̆ yel/lŏw waves/ănd man/tlĕ her/dĭstress

tj. rozcinając granicą stopy „człon akcentowy", tak jak w tylu sąsiadujących wypadkach przepołowiony jest nią wyraz, przedstawić ten wiersz na podobieństwo wszystkich jego poprzedników jako jambiczny (z zastąpieniem pierwszej stopy przez trochej, z czem się już przecież autorka pogodziła). Takie tylko przedstawienie byłoby konsekwentne i usprawiedliwiałoby celowość zastosowania w przedstawieniu wiersza schematu metrycznego (czy „bazy" rytmicznej, jak to nazywa autorka, idąc za teoretykami angielskimi), ukazując jego powtarzalność (choćby niedoskonałą) i uwypuklając niewątpliwą intencję poety, który, działając w ramach obowiązującej za jego czasów poetyki normatywnej, na pytanie, jakim wierszem pisze, odpowiedziałby nam niewątpliwie „jambicznym".

Wobec takich błędów w próbie zarysu wersyfikacji angielskiej — godnej uwagi jako intencja — błędów rozciągających się zresztą i na potrącone przy sposobności sprawy metryki polskiej („średniówka" po 3 sylabie znajduje się nagle na str. 79 w przekładzie Krajewskiego dokonanym tradycyjnym 11-zgł.; również i w historii sformowania się u nas wiersza sylabiczno-tonicznego na str. 83—84 autorka błędnie identyfikuje „tonizm" tego systematu metrycznego, sprowadzający do pewnej, niezupełnie dającej się ująć krótkiemi słowy, roli akcentu wyrazowego, z „czystym tonizmem" specjalnego systemu wersyfikacyjnego) — bledną inne, pospolitsze. Między niemi rzuca się w oczy, podobnie jak w pracy o Miriamie, niezdawanie sobie sprawy z właściwych odpowiedników polskich dla rozmaitych rodzajów wiersza oryginałów. Wynika to z nierozumienia istoty konstrukcyjnej danego wiersza polskiego (np. gdy 9-zgł. jambiczny z końca XIX w. traktuje się jako odmianę — trzeba powiedzieć bardzo rzadką — sylabowca 5+4 i troskliwie doszukuje się w nim średniówki; podobnież podkreśla się średniówkę w katalektycznym amfibrachicznym 11-zgł.), a nawet niekiedy angielskiego (gdy mówi się o mieszanych wierszach, 6- i 8-zgł. w „Manfredzie", tam gdzie mamy regularnie przekładany 4- i 3-stopowy jamb). Gdy się mówi z pewną naganą o oddawaniu 7-zgł. w 8-zgł. lub zwłaszcza 10-zgł. w 11-zgł., zapoznaje się zjawisko katalektyki i znaczenie akcentu przedśredniówkowego oraz naturę rymu polskiego; z tegoż źródła wypływają nie zawsze słuszne pochwały za zachowanie przez tłumaczów ilości sylab oryginału angielskiego lub jego rymów męskich. Te na pewno nie zdobią „pożegnania" Childe-Harolda w przekładzie Kasprowicza, jakże nieszczęśliwie rywalizującego z parafrazą Mickiewicza.

W stosunku do Kasprowicza przebija się, podobnie jak u p. Szurek-Wisti w stosunku do Miriama, wpojony jej pokoleniu kult dla czołowych przedstawicieli Młodej Polski. Swoją drogą w sumiennej analizie jego przekładu, właściwości jego stylu uchwycono trafnie i nie pominięto okazyj do uwag krytycznych. Autorce nie brak zdolności do trafnej oceny estetycznej, zdolności rozwiniętej znacznem oczytaniem w poezji europejskiej i erudycją w zakresie prac historyczno- i teoretyczno-literackich. Ten sam zdrowy sąd ujawnia się w oddaniu pierwszeństwa szczegółowo zanalizowanym dawniejszym przekładom „Manfreda", pióra J. Paszkowskiego i Fr. Morawskiego, przed uświęconym wydaniem w „Bibl. Narod.", najnowszym przekładem bardzo lichego pióra. Z pośród tamtych przekładów oddałbym może pierwszeństwo, wbrew zdaniu autorki, choćby na podstawie jej przytoczeń, przekładowi Morawskiego, wykwintnego naprawdę stylisty. Dobrze w każdym razie się stało, że tak poważne i znaczące dla dziejów literatury polskiej wysiłki poetyckie zostały przypomniane w pracy kompetentnej i pomimo wytkniętych braków — udatnej i cennej. *K. W. Zawodziński.*

BIBLIOTEKA WIERSZY WYBRANYCH.

Towarzystwo Wydawnicze Warszawa

T. I. J. Kasprowicz: *Wybór poezji*; T. II. L. Staff: *Wybór poezji.*

Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie (J. Mortkowicz) przystąpiło do wydawania biblioteki przeznaczonej dla liceum. Z zapowiedzianych dotychczas czterech tomików

(Kasprowicz, Staff, Wierzyński, Tuwim) ukazały się dwa pierwsze stanowiące jakby pomost łączący epokę młodopolską ze współczesnością. Obydwu tych wyborów dokonał Leopold Staff pod kątem widzenia zaznaczonym na karcie tytułowej: „do użytku szkolnego". Ponadto opatrzył obydwa krótkim rysem biograficznym, zawierającym najważniejsze daty z życia i spis wydanych utworów. Wybór dokonany został w sposób ilustrujący ewolucję autora; z tomów wydanych przez poetę w chronologicznym porządku przytacza wydawca po kilka wierszy (poematów) najbardziej charakterystycznych dla danego okresu.

Układem tym zbliża się wybór Kasprowicza do tomiku 120 Bibl. Nar. opracowanego przez Stefana Kołaczkowskiego; porównanie zawartości jednak wykazuje znaczne różnice. W opracowaniu Staffa brak zupełnie poezji „z doby naturalizmu" liczących u Kołaczkowskiego 7 pozycyj; z cyklu *Ginącemu światu* Staff przytacza tylko *Święty Boże* i *Moja pieśń wieczorna* (Kołaczkowski 6 poem.) przepisane przez program szkolny; nie ma również u Staffa żadnego wyjątku prozy — zgodnie z tytułem Biblioteki — ani fragmentów z *Marchołta*. Dobór poszczególnych liryk jeszcze bardziej te różnice pogłębia, wobec czego obydwa wybory raczej się uzupełniają, a nie eliminują.

Tom 2 „Biblioteki" zawiera wybór Staffa dokonany przez samego autora. Dotychczasowy jedyny *Wybór poezji* w wydaniu Biblioteki Polskiej (wyd. 3 z r. 1923) jest w zupełności wyczerpany, zresztą nie nadawał się do użytku szkolnego choćby z tego powodu, że kończył się na *Ścieżkach polnych*: brak w nim było przede wszystkim *Ucha igielnego* (1927), za które Staff otrzymał państwową nagrodę literacką, brak było najwyższych osiągnięć: *Wysokich drzew* i *Barwy miodu*. Obecny wybór dokonany przez samego poetę stanowi ponadto ciekawy dokument autokrytycyzmu autora, adaptującego siebie samego dla celów szkolnych.

Inicjatywę Twa Wydawniczego uznać należy za bardzo pożyteczną dla spopularyzowania poezji współczesnej w społeczeństwie. Jako dalsze tomiki zapowiada Wydawnictwo Wierzyńskiego (Nr 3) i Tuwima (Nr 4).

J. Saloni.

Maria Czapska

Ludwika Śniadecka.[1])

Warszawa 1938. Inst. Wydawn. „Biblioteka Polska".

M. Dąbrowska: Książka *Ludwika Śniadecka*, którą wysuwam na pierwszą do nagrody, jest rzetelną, uczciwą i obiektywną monografią na temat dotąd nie wyzyskany, gdyż o ile mi wiadomo, jest to pierwsza tego rodzaju praca o interesującej postaci „wileńskiej Heloizy" i mahometańskiej żony Sadyka Paszy Czajkowskiego. Autorka przysłużyła się już literaturze ojczystej za granicą dziełkiem o Mickiewiczu, napisanym i wydanym po francusku w Paryżu. W *Ludwice Śniadeckiej* Czapska wykazała dojrzałość pisarską, umiejętność wyzyskania źródeł i zdolność plastycznego widzenia odtwarzanej epoki. Szacunek dla faktów, skromność własnej postawy i oszczędność słowa pozwoliły jej ustrzec się niebezpiecznych fluktów tzw. „vie romancée". Rzecz jest zwarta, wolna od gadulstwa i ryzykownego subiektywizmu w komentowaniu opisywanych stosunków. Czyta się nie tylko z zajęciem, ale i z zaufaniem. Wprowadza nas nadto w dość dokładnie zapomniany egzotyczny konstantynopolitański epizod walk o niepodległą Polskę z jego mitem ukraińsko-polskiej, czyli jak wówczas mówiono, kozacko-polskiej wspólnoty w akcji wolnościowej. Epizod — tym bliższy sercu każdego Polaka, że związany z ostatnią fantasmagorią powstańczą Mickiewicza. Dzieje blasku i upadku

[1]) Według protokołu posiedzenia jury; zob. *Wiadomości Literackie* z dnia 12 lutego 1939 r. Nr 7 (799).

moralnego enigmatycznej, dwuznacznej postaci Sadyka Paszy występują w książce równie dobitnie i precyzyjnie jak dzieje samej Ludwiki. Tło wypadków odmalowane cokolwiek skąpo i pobieżnie, z tym samym jednak zawsze staraniem o rzetelność.

K. I ł ł a k o w i c z ó w n a: *Ludwika Śniadecka* wybija się ponad zwykły typ książki tego rodzaju przez swą drobiazgową proporcjonalność, z pomocą której rozmiar opowieści, jej ton i napięcie są doskonale dostosowane do wagi tematu. Autorka unika szczęśliwie sensacyjności, a mimo to głęboko interesuje czytelnika, dotyka spraw prywatnych osób dawno zmarłych ze szlachetną delikatnością, daleką od pospolitego wścibstwa, a mimo to stwarza postaci żywe i charakterystyczne. Aczkolwiek zdaję sobie sprawę, że wymieniając dzieło na trzecim miejscu, nie wysuwam go właściwie do nagrody, wymieniam zupełnie świadomie, chcąc na nie zwrócić uwagę, na jaką zasługuje, obawiam się bowiem, że właśnie dla swych zalet, umiaru i dyskrecji może nie doznać godnej siebie oceny.

J. K r z y ż a n o w s k i: Książkę Czapskiej z pogranicza historii i literatury scharakteryzowała już p. Dąbrowska. Walory tej książki wystąpią szczególnie dobitnie, kiedy się zważy, że autorka miała do czynienia z zagadnieniami tak wysoce drażliwymi, jak stosunki polsko-rosyjskie w pierwszej połowie XIX w. (Śniadecka była reprezentantką sfer posiadających, których przedstawiciele innymi oczami patrzyli na Rosję niż burzący się romantycy), a przecież zagadnienia te postawiła i rozwiązała w sposób dla czytelnika dzisiejszego zupełnie przekonywający, wolny od łatwego patosu czy taniego oburzenia. Dzięki temu rozumiemy Śniadecką i nie dziwimy się jej zbytnio. W ujęciu Czapskiej doskonale wypadła również groteskowa figura Michała Czajkowskiego. Stosunek autorki do tematu cechuje bardzo osobliwy dystans, pobłażliwa ironia, duże wyrozumienie, na wskroś humanistyczne i ludzkie. Ta postawa wyróżnia jej pełną swoistego czaru książkę w szeregu pozycyj naukowych i półnaukowych.

KSIĄŻKI DLA DZIECI I MŁODZIEŻY.

Wydawnictwo M. Arcta w Warszawie dostarczyło w roku bieżącym sporą ilość tomów. Wspólną cechą wszystkich jest barwność i efektowność zewnętrzna. Okładki książek Arcta przypominają swym wyglądem literaturę sensacyjną dla dorosłych. Jest to widocznie świadome zamierzenie Wydawnictwa, kto wie, czy nie słuszne. Można wszakże i w tym charakterze stworzyć ciekawe kompozycje okładkowe, pewna zaś ilość książek dla młodzieży w wieku od lat 11 do 15 powinna mieć wygląd jaskrawy, by zaspakajała nawet na pierwszy rzut oka potrzeby tej młodzieży, a także, aby wytrzymać mogła rywalizację z właściwą literaturą brukową. Przegląd trzech okładek powieści wydanych przez M. Arcta potwierdza pogląd, iż okładka jaskrawa nie musi być brzydka, lecz tylko często nią bywa. Powieści te — to *Złota nić* M. B u y n o - A r c t o w e j, *Stary lamus* M. B r z u s k i e j oraz przekład z języka niemieckiego pt. *Z gazeciarza milionerem* H. D o m i n i k a. Otóż zarówno *Złota nić* jak *Stary lamus*, a zwłaszcza pierwsza, mają niestety okładki złe, trzecia zaś posiada okładkę skomponowaną zarówno rysunkowo jak i kolorystycznie dobrze, mimo to, iż jest ze wszystkich trzech najjaskrawsza. Autorem jej jest L. Jagodziński. Werwa pisarska M. B. Arctowej sprawia, że i tę jej książkę czyta się z zainteresowaniem. Dawne tradycje *Mojego Pisemka, Marchewki* czy *Kociej Mamy* usposabiają czytelnika życzliwie. Po skończeniu jednak lektury powieść budzi poważne zastrzeżenia. Fabułę utworu stanowią przygody czternastoletniej Elki, która przybywa do Warszawy jako opiekunka chorej matki i babki-staruszki. Dachu nad głową udziela zrujnowanej rodzinie krewny, ubogi nauczyciel, Elka jednakże musi zapracować na utrzymanie swoje, a nawet pomagać w utrzymaniu rodziny. Pracę otrzymuje, zostaje pielęgniarką sparaliżowanego profesora.

Perypetie spowodowane w znacznej mierze jej gwałtownym usposobieniem wynikają z zetknięcia się Elki po raz pierwszy w życiu z gromadą chłopaków-łobuzów z Powiśla, którzy stają się jej najbliższymi sąsiadami na ul. Czerniakowskiej. Aby uniknąć szablonu, nie wprowadza autorka jasnych i czarnych charakterów, wpada jednak w błąd inny, mianowicie niekonsekwencji psychologicznej. Przemiany duchowe urwisa Felka i małego diablęcia Lutka w miłych i dobrych chłopców zachodzą tak nieoczekiwanie, iż nie przekonywają. Egoistyczna, próżna i histeryczna matka staje się również nie wiedzieć kiedy aniołem opiekuńczym trudnego Lutka i dobrym duchem domu. Lepiej wypadła postać babci oraz bohaterki Elki, która w niektórych tylko momentach wpada w niezrozumiały przy jej trzeźwym usposobieniu sentymentalizm. Dzieje się to zwłaszcza pod wpływem niefortunnie w tok powieści wplecionej baśni o złotej nici. Niemiłe wrażenie pozostawia też społeczna strona powieści. Wyjście z ciężkiego położenia rodziny znalazło się przecież — w pracy wszystkich występujących osób. Po cóż więc kinematograficzny efekt spadku amerykańskiego. Nie mówiąc już o tym, iż błędem z punktu widzenia artystycznego jest podwójne rozwiązanie więzi dramatycznej utworu — zakończenie książki jest bałamutne pod względem wychowawczym i społecznym. Wdzięk miłej i dzielnej Elki nie działa tak silnie, aby to wrażenie zatrzeć. Razi również miejscami mało zróżnicowany język w dialogach. — Dość słabą książką jest *Stary lamus* M. Brzuskiej. Jest to powieść sensacyjna, złożona z przestarzałych efektów Conan Doyle'a, jak tajemniczy krzyk na jeziorze, duch pięknej Anny, oraz mdłych obrazków z życia rodzinnego w rodzaju hrabiny de Ségur zlokalizowanych przez tanie dodatki patriotyczne. Gromada dzieci wiejskich wpada na ślad kryjówki powstańca z r. 1863, odnajduje w starym lamusie pamiątki z tego okresu, a wreszcie żegna ocalałego pomimo czujności Rosjan bohatera, który wstępuje dziarsko wraz z młodzieżą do legionów Józefa Piłsudskiego. To pomyślne ukrywanie się na gruzach własnego domu przez lat czterdzieści niebezpiecznego „buntownika" może wzbudzić w młodzieży współczesnej niesłuszną pogardę dla nieudolności przedwojennej policji rosyjskiej. W partiach początkowych powieści razi ckliwość dialogów i papierowość wszystkich występujących postaci. — Książka pt. *Z gazeciarza milionerem* jest ciekawą historią małego Jonny, który staje się, jak wskazuje tytuł, potentatem przemysłu amerykańskiego. A staje się nim pomału, zmierzając krok za krokiem do wymarzonego celu, zdobywając planowo coraz większą wiedzę techniczną i bezustannie troszcząc się o byt ukochanej matki. Jest kolporterem dziennika, zakłada klub gazeciarzy, potem staje się drukarzem, dziennikarzem, poznaje fabrykę konserw w Chicago, zakłady Forda, nawet — zdaje egzamin na kowboja. Jest to słowem przedziwna wędrówka dorastającego chłopca poprzez szereg komórek współczesnego ustroju gospodarczego życia Ameryki Północnej. Ukazuje nam też autor olbrzymią ilość obrazów, strona opisowa książki stanowi jej walor. Akcja bowiem rozwija się w tempie równym, nieco za równym może, za to opisy sprawiają wrażenie bardzo wiernych i sumiennych, a nie są ani trochę nudne. Wychowawcza książka jest pozycją wartościową. Już samo to, że bohater zdobywa swe wymarzone miliony przede wszystkim pracą oraz stałym wysiłkiem własnej woli, ma znaczenie dodatnie, ponadto zaś w końcu powieści dowiadujemy się, iż drugi cel jego marzeń osiągnięty pomimo milionów nie został, celem tym zaś było zdobycie ukochanej dziewczyny. John wyznaje, iż zdobył „wszystko: zaspokojenie ambicji, pole do czynu, władzę, wszystko — prócz szczęścia". Pod względem literackim powieść nie przekracza granic poprawności, ale je osiąga. Zbyteczną jaskrawością grzeszy scena zabijania zwierząt w rzeźni. — Najcelniejszą pozycję w tej grupie publikacyj Arcta stanowi trzecie wydanie *Wesołej gromady* J. P o r a z i ń s k i e j. Znane świetne pióro autorki i tutaj nie zawodzi. W dialogach język jędrny, chłopski, bez odrobiny przy tym trywialności, świetne ludowe tu i owdzie rymy, wdzięk w ujmowaniu scen i doborze motywów — oto nieprzeciętne walory książki obok jej wielkiej wartości wychowawczej. *Wesoła gromada* powinna się znaleźć w biblioteczce każdej

wiejskiej i miejskiej szkoły elementarnej, stanowiąc wyborną lekturę dla dzieci oraz źródło chwytów wychowawczych dla nauczyciela.

Biblioteczka M. Arcta pt. *Zajmujące czytanki* przekroczyła setkę pozycji. Dziesięć ostatnich są to: *Włóczęga* M. Gerson-Dąbrowskiej, *Kulawy chłopiec* Z. Bardówny, *Na prawdziwym jachcie* gen. M. Zaruskiego, *Własnymi siłami* K. Rogalskiej, *Na ziemi Wuja-Sama* St. Kossuthówny, *Bohaterowie Mont-Blanc* K. A. Buré, *Bohaterski łazik* S. Łosia, *O skórę lwa morskiego* K. Kalinowskiego, *Profesor Milion Atmosfer* F. Burdeckiego, *Kurs narciarski* A. Darkowskiego, *Skarb w lesie* L. Chociłowskiego. Każdy tomik *Zajmujących czytanek* kosztuje 40 gr, są zatem niedrogie. A jednak czy naprawdę dostępne dla szerszych mas czytelników? Spróbujmy tę cenę przetłumaczyć na języki obce: książeczka za franka, bez mała za 5 lir... Przestaje to jakoś być tak tanio. Trudno. Nie tu miejsce na gruntowne rozważanie sprawy. Mimochodem jednak nasuwa się ona w całej swej powadze i zawiłości. Wartość literacka tomików biblioteczki żadnych za to smutnych refleksji nie nastręcza. Są to opowiadania dobre i zajmujące. Najwartościowszy może z wyżej wymienionych jest utwór M. Gerson-Dąbrowskiej pt. *Włóczęga*. Jest to bardzo żywo i interesująco napisany życiorys znakomitego rysownika i rytownika francuskiego wieku XVII, Jakuba Callot. Autorka jest jedyną popularyzatorką zagadnień z zakresu historii sztuki wśród młodzieży. I to popularyzatorką doskonałą.

Trzecią grupę utworów Wydawnictwa Arcta tworzą książki dla małych dzieci. Mamy tu *Manewry* A. Bogusławskiego, *Jak polska pyza wędrowała* H. Januszewskiej oraz *Maciusiową wioskę* J. Gillowej. Są to wszystko utwory wierszowane. *Manewry* to ponadto szczęśliwy pomysł, gdyż rysunki A. Horowicza pomyślane są w ten sposób, iż stanowią album do kolorowania. Wiadomo zaś, jaką ulubioną zabawą dzieci jest malowanie obrazków na gotowych konturach — no, i niestety kolorowanie ilustracyj w książkach. Słuszne jest zatem dostarczenie dzieciom takich książek, które bez szkody poddać można ryzykownej operacji. Taktownym pomysłem w *Manewrach* jest również ta walka na niby, jej bezkrwawość. Wierszyki dość prymitywne, lecz bez większych usterek w wersyfikacji. Wędrówki Pyzy są kompozycją podobną do wielu znanych utworów dziecięcych, od niezapomnianego Janka-Wędrowniczka poczynając do niedawna dzieciom przez J. Broniewską ofiarowanych przygód gałgankowej Balbisi oraz toczonego Dziadka. Książka H. Januszewskiej ustępuje jednak wymienionym. Nie posiada ich humoru i wartości wychowawczej. Jest nieco monotonna i dla dzieci w wieku lat 7, 8 za długa. Wiersz lekki, zręczny, o rytmie zmiennym czyta się przyjemnie. Pyza — to okrągła kluska, która spadła ze stolnicy, potoczyła się z izby i przewędrowała tak całą Polskę. Niepotrzebnym obciążeniem książeczki są jej strofki końcowe, za poważne w swej treści dla malców i jakoś — rażące. Mam na myśli reminiscencje z *Pana Tadeusza*, a zwłaszcza owych „wodzów bohaterskich śpiących na Rossie na płaszczach żołnierskich". Ochota bierze zapytać: gdzie tobie, pyzo wędrująca, cudaku mały, do takich spraw. Okładka Ł. Wyłcana wybitnie przykra. Podobnie jak okładka *Maciusiowej wioski* J. Gillowej. A szkoda, bo wierszyki w tej książce — śliczne. Są to kompozycje skończone i zwarte, scenki żywe, odczute mocno, potraktowane z dużą plastyką, humorem i wdziękiem. Zapachy polskiej wsi unoszą się nad stronicami książeczki. Ilustracje nie stoją na poziomie tekstu.

W. Stetkiewicz.

KRONIKA

Państwowa nagroda literacka. Otrzymał ją za rok 1938 Artur Górski za całokształt działalności pisarskiej. Innymi kandydatami byli Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Parandowski i Wacław Sieroszewski.

Nagroda P. A. L.-u. Tegoroczną nagrodę młodych Polskiej Akademii Literatury uzyskał Jerzy Andrzejewski za powieść *Ład serca*. Kandydatami do nagrody był prócz laureata Teodor Parnicki za powieść *Aecjusz, ostatni Rzymianin*.

Nagroda „Wiadomości Literackich". Nagrodę „Wiadomości Literackich" za najwybitniejszą książkę polską r. 1938 otrzymała Maria Czapska za *Ludwikę Śniadecką*. Nagrodę Czytelników „Wiadomości Literackich" za najwybitniejszą książkę polską r. 1938 otrzymał Jerzy Andrzejewski za *Ład serca*. Kontrkandydatami Czapskiej byli K. Wierzyński *(Kurhany)* i S. Łoś *(Hellada na przełomie)*. Kontrkandydatami Andrzejewskiego (257 głosów): Sergiusz Piasecki *(Bogom nocy równi* 134 gł.) i M. Czapska *(Ludwika Śniadecka* 132 gł.).

Nagrodę literacką Warszawy za całokształt działalności literackiej otrzymał Leopold Staff. (W r. 1927 otrzymał Leopold Staff Państwową Nagrodę Literacką za zbiorek *Ucho igielne)*.

Laureatka poznańska. Komisja nagrody literackiej Związku Zaw. Literatów Polskich w Poznaniu przyznała nagrodę Jadwidze Popowskiej za tom wierszy *Przed nocą*.

Wołyńska nagroda literacka. Liceum Krzemienieckie dzięki współpracy z P. A. L. ufundowało „Wołyńską nagrodę literacką Liceum Krzemienieckiego". Według regulaminu: Wołyńska nagroda literacka Liceum Krzemienieckiego przyznawana jest za najwybitniejsze dzieło literackie, opublikowane w książce czy czasopismach, albo wystawione na scenie w ciągu trzech ostatnich lat przez pisarza pochodzącego z Kresów Wschodnich lub pisarza z innych ziem Polski, o ile dzieło związane jest z życiem, obyczajem czy historią ziem wschodnich. — Nagroda może być również przyznana za najwybitniejsze dzieło historyczne, posiadające walory literackie". Wołyńska Nagroda literacka będzie przyznawana co dwa lata w sumie 2 000 złotych.

Nowe czasopisma literackie. W Łodzi zaczął wychodzić miesięcznik *Odnowa* pod redakcją Mariana Piechala. Jest to obok *Wymiarów* drugie pismo literackie ukazujące się w Łodzi.

W Wilnie w miejsce upadłych *Żagarów* wychodzić zaczęła pod redakcją J. Maślińskiego *Comoedia*.

W Katowicach zaczął wydawać region śląski pismo *Fantana*; jest to tygodnik, redaguje go w imieniu komitetu redakcyjnego p. Wilhelm Szewczyk.

W Warszawie powstało pismo *Skawa* pod redakcją Janiny Brzostowskiej.

W Radomiu młodzi poeci przystąpili do wydawania czasopisma literackiego *Żagwie*.

Rok Słowackiego przygotowuje się w Krzemieńcu. „Rok" ten obejmuje w swoim programie cały szereg imprez kulturalnych i teatralnych, jak przedstawienia dramatów Słowackiego w wykonaniu Reduty, Teatru Wołyńskiego i zespołu Liceum Krzemienieckiego, widowiska plenerowe, oparte na fragmentach pism poety, wystawy obrazów na tematy związane ze Słowackim i Krzemieńcem, wystawę fotografiki pod nazwą „Krzemieniec — miasto Słowackiego" itp.

Ścieżka obok drogi. Około książki K. Iłłakowiczówny pod powyższym tytułem, mającej za treść wspomnienia na temat współpracy w charakterze sekretarki osobistej Marsz. Józefa Piłsudskiego, rozgorzała ostra polemika. Rozpoczęła ją Jehanne Wielopolska broszurą pt. *Pliszka w jaskini lwa*, gdzie wykazuje niestosowność potraktowania tematu przez autorkę. Atak Wielopolskiej prowadzony w ostrej formie wzbudził obronę poetki przez jej zwolenników (zob. Wiad. Literackie). Ostatnio zabrał głos w tej sprawie w „Gazecie Polskiej" mjr Lipiński, stojący na czele Komitetu Wydawniczego pism Marszałka. Stwierdził on, że Iłłakowiczówna przedstawiła Marszałka w fałszywym świetle, że pomieszała i przeinaczyła fakty, wobec czego książki jej żadną miarą nie można uznać za źródło historyczne.

Wydania zbiorowe. O Adolfie Dygasińskim, zapomnianym przez tyle lat i młodszemu pokoleniu nieznanym Kiplingu polskim, stało się głośno. Zaczęło się bowiem ukazywać na rynku księgarskim pierwsze zbiorowe wydanie jego pism, obecnie niedostępnych, podjęte przez Wydawnictwo „Biblioteka Polska". Edycję zbiorową opracowuje zięć Dygasińskiego prof. Władysław Wolert. Przedmowy, dające syntetyczne opracowanie twórczości Dygasińskiego napisali do tego wydania prof. Stefan Kołaczkowski, Adam Grzymała-Siedlecki i prof. Kazimierz Simm, a więc polonista, krytyk i przyrodnik.

Ministerstwo W. R. i O. P. zachęca do nabywania *Pism zbiorowych* ze względu na to, „że twórczość Dygasińskiego jest cennym dorobkiem kultury polskiej" i „zasługuje na poznanie przez najszersze masy ludności." Dotychczas wyszły cztery tomy zawierające utwory: *As*, *Zając*, *Pan Jędrzej Piszczalski* (I—II).

Dzięki inicjatywie Komitetu uczczenia Adama Asnyka przystąpiła „Nasza Księgarnia" do wydania zbiorowego dzieł A. Asnyka. Wyszedł dotychczas pięknie wydany tom I. Na posiedzenie jury „Wiadomości Literackich" Al. Brückner nadesłał następującą o nim opinię:

„Z wydawnictw-wznowień wyróżnia się nadzwyczajną starannością p. Henryka Schippera pism Asnyka tom pierwszy, *Poezja* do r. 1871 z „odmianami tekstu" i bardzo szczegółowymi objaśnieniami wydawcy — poprzedza szkic prof. Chrzanowskiego o liryce Asnykowej. Uważamy całość za wzorową i życzylibyśmy jej równomiernego uzupełnienia, co jak wiadomo, nie zawsze na dolę Asnykową wypadało." (Wiad. Liter. 12. II. 1939).

Wydawnictwo J. Mortkowicza ukończyło druk nowego tłumaczenia Cervantesa *Don Kichota*. Dokonał go dr Edward Boyé; znakomite to tłumaczenie uzyskało nagrodę Pen Clubu za najlepszy przekład. Wydanie bardzo staranne, czterotomowe, zapełni dotkliwą lukę, którą się od dawna odczuwało na rynku książki.

M. Dąbrowska po niemiecku. W wydawnictwie Karna we Wrocławiu wyszło tłumaczenie dwóch pierwszych tomów *Nocy i dni* M. Dąbrowskiej (Nächte und Tage). Krytyka niemiecka przyjęła dzieło M. Dąbrowskiej bardzo przychylnie, podkreślając jej głębię psychologiczną, doskonałość ujęcia, sugestywność artystyczną.

Ciekawa ankieta o czytelnictwie książek. „Kurier Warszawski" zamieścił w gwiazdkowym numerze ciekawą ankietę, której celem było zilustrowanie, o ile w gustach publiczności, w jej upodobaniach w zakresie książki, teatru i kina zaszły jakie zmiany. W części ankiety poświęconej książce wypowiadają się Zofia Nałkowska, Wacław Grubiński, T. Dołęga-Mostowicz, dr Jan Piątek, Zb. Arct i I. Rzepecki. Najciekawsze uwagi zawierają wypowiedzi trzech ostatnich, przedstawicieli różnych firm wydawniczych. Dr Piątek stwierdza szczególne powodzenie książek historycznych. Podobne uwagi wypowiada prezes Zw. Księgarzy I. Rzepecki. Największa ilość zapytań w czytelniach było — według jego informacji — jeśli chodzi o polskich autorów, o książki Nałkowskiej, Morcinka, Mostowicza, Zofii Kossak, Z. Nowakowskiego, z obcych o Pearl Buck, Vicki Baum i J. Földes.

Popularny do niedawna reportaż dziś już wychodzi z mody, co dyr. Z. Arct w cytowanej ankiecie tłumaczy jego powierzchownością i sezonowością.

Hauptmann przerobił Hamleta. W teatrze Rosego w Berlinie odbyła się sensacyjna premiera nowego *Hamleta*. Oto Gerhard Hauptmann po długich studiach doszedł do przekonania, że szekspirowski Hamlet zawiera niekonsekwencje i opracował na nowo rolę duńskiego księcia. Zresztą nie ma w tym niczego nowego, już bowiem na fakt załamania w charakterystyce Hamleta wskazywali Goethe, Bräker i Laube. Hauptmann w nowej wersji uczynił Hamleta wodzem wyprawy przeciw Klaudiu-

szowi, usuwając w cień postać Laertesa. W ten sposób bohater dramatu nie jest już człowiekiem bojaźliwym, lecz od początkowych dociekań konsekwentnie zmierza do czynów, by znowu popaść w zwątpienie. Nie dziw, że przeróbka ta wywołała w świecie literackim olbrzymie zainteresowanie.

Eksperyment z Molierem. W Baden-Baden odbyła się prapremiera komedii: *Sąsiedzi* w opracowaniu Ottomara Starkego. Autor zestawił tu „Skąpca" i „Chorego z urojenia" Moliera w jedną sztukę, umieszczając Harpagona i Argana we wspólnym domu. Mimo nowej akcji Starke potrafił zachować w komedii całe sceny z dzieł Moliera. Eksperyment ten fachowcy uznali za niewątpliwie udany. Projektuje się więcej tego rodzaju przeróbek.

80-lecie urodzin Selmy Lagerlöf. W Sztokholmie odbyły się w listopadzie ub. roku wielkie uroczystości z okazji 80 rocznicy urodzin największej współczesnej powieściopisarki szwedzkiej Selmy Lagerlöf. Dr Selma Lagerlöf w r. 1904 została nagrodzona złotym medalem Szwedzkiej Akademii Literatury, 1907 — mianowano ją doktorem „honoris causa" uniwersytetu upsalskiego, 1909 — uzyskała nagrodę Nobla, a w 1914 została członkiem Szwedzkiej Akademii Literatury. Dzieła jej w samym języku szwedzkim wyszły w 2.903.000 egzemplarzy, z czego 270.000 egz. przypada na *Sagę Gösta Berlinga*. Przełożono zaś jej dzieła na 40 języków świata.

Na język polski przełożono 26 dzieł Selmy Lagerlöf, a wśród tłumaczy znajdują się L. Staff, S. Wasylewski. Pierwszym jej dziełem przełożonym w r. 1905 na język polski była *Legenda Chrystusa*.

Dzieła Selmy Lagerlöf ze względu na wysoki poziom lieracki oraz wybitnie świeżą postawą moralną powinny być w Polsce jak najszerzej rozpowszechniane i czytywane.

Zapomniana pisarka. W miasteczku Koninie pod Kaliszem zmarła ulubiona autorka powieści dla młodzieży — Zofia Urbanowska; zmarła w 89 roku życia, niemal w zupełnym zapomnieniu. — Książki jej (*Księżniczka, Gucio zaczarowany. Cudzoziemiec. Atlanta, Róża bez kolców, Złoty pierścień* i i.) stanowią ulubioną lekturę dla młodzieży, dzięki wysokiej wartości społecznej i etycznej. Urbanowska umiała problemy wysunięte przez pozytywizm — stworzenie pomostu między warstwami — i walka z wadami arystokratycznego, bezdusznego wychowania kobiet — rozwinąć budująco i interesująco w lekkiej formie powieści dla młodzieży.

Zgon pisarza czeskiego. Literatura czeska poniosła wielką stratę przez zgon wybitnego powieściopisarza Karola Czapka. Na język polski przełożono kilka jego powieści (*Krakatit*), w teatrach polskich wystawiono z dużym powodzeniem niektóre jego sztuki. Ostatnim jego dramatem była *Biała choroba*.

Wołyńska antologia poetycka. Towarzystwo Polonistów Rz. P. Oddział w Łucku w porozumieniu z Wołyńskim Towarzystwem Przyjaciół Nauk przystępuje do wydania antologii współczesnej twórczości literackiej Wołynia. W związku z tym uprasza się wszystkich zainteresowanych tą sprawą o nadsyłanie odpowiednich materiałów.

Literaci wołyńscy proszeni są o nadesłanie: 1) krótkiego życiorysu, jeśli możliwie z fotografią, 2) swoich utworów już publikowanych, 3) zestawienia wydanych dotychczas prac i ewentualnych recenzji o nich. Wszystkie powyższe materiały uprasza się nadsyłać najpóźniej do dnia 1 kwietnia 1939 r. na adres: Wołyńskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Łuck, Sienkiewicza 31.



Z ZAGADNIEŃ POETYKI

pod redakcją prof. M. Kridla

jak długo zapas starczy sprzedajemy poszczególne tomy dla członków Twa Polonistów z 30% opustem wraz z przesyłką.

		Cena zł z 30% opustem
Nr 1.	Manfred Kridl: *Wstęp do badań nad dziełem literackim.* Wyd. II. (w prenumeracie zł 4,—)	w druku
Nr 3.	Karol Zawodziński: *Zarys wersyfikacji polskiej*	2,10
Nr 4/5.	Franciszek Siedlecki: *Studia z metryki polskiej* Cz. I—II	7,—
Nr 6.	*Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*	5,—

Treść: Przedmowa I Z. Łempicki: *Forma i norma;* S. Żółkiewski: *Charakter orzeczeń metodol. w naukach hum.;* M. Kridl: *O elemencie fikcyjnym w liryce.*

II. R. Jacobson: *Z zagadnień prozodii starogreck.;* J. Kuryłowicz: *Próba teorii metryki starogerm.;* M. Trubeckoj: *W sprawie wiersza byliny;* J. Krabak: *Polski ośmiozgłoskowiec;* M. Grzędzielska: *Wiersz trzynastozgłoskowy;* H. Felczakówna: *„Strofa mickiewiczowska";* W. Borowy: *Rytmika prozy Żeromskiego;* S. Knispel: *Instrumentacja głoskowa w „Pomniku" Tuwima;* L. Podhorski: *Zagadnienie rymowania;* K. Zawodziński: *Kilka spornych kwestii z wersyfikacji pol.;* F. Siedlecki: *Trzy dziedziny badań nad wierszem.*

III. J. Kreczmar: *O przenośni u Arystotelesa;* S. Skwarczyńska: *Estetyka makaronizmu;* D. Hopenstand: *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł";* W. Budzyk: *Z zagadnień stylistyki.*

IV. M. Rzewuska: *Problemy akcji w „Chłopach";* R. Kapłan: *W sprawie tendencji w powieści realistycznej;* H. Elzenberg: *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne.*

Nr 7.	Kazimierz Wóycicki: *Rytm w liczbach* . . .	4,—
Nr 8.	Zygmunt Łempicki: *Studia z teorii literatury* (w prenumeracie zł 4,—)	w druku

Zamawiać należy przez Two Polonistów Rzp. Pol.
Warszawa, Rynek Starego Miasta 31

ZAKŁADY GRAFICZNE „BIBLIOTEKA POLSKA" W BYDGOSZCZY